Alberto Manguel

Okumalar Okuması

Çeviren: Sevin Okyay

DENEME



OKUMALAR OKUMASI

Alberto Manguel 1948'de Buenos Aires'te Arjantinli bir ana babanın çocuğu olarak doğdu. Çocukluğunu babasının diplomatik görevi nedeniyle İsrail'de geçirdi. Çek bakıcısından İngilizce ve Almanca öğrendi. Anadili İspanyolcayı, 1955'te Arjantin'e döndükten sonra öğrendi. Öğrenciliğinde Jorge Luis Borges'e dört yıl süresince kitap okudu. Yaşamını Fransa, İtalya ve İngiltere gibi değişik ülkelerde sürdüren Manguel, 1988'den beri Kanada vatandaşı.

Yazarlığı yanında çokdilli bir çevirmen, antoloji yazarı ve yayıncı olarak uluslararası ün kazanan Manguel'in başlıca yapıtları arasında *Hayali Yerler Sözlüğü* (Çev. Sevin Okyay-Kutlukhan Kutlu, YKY, 2005), 1992'de McKitterick Ödülü'nü kazanan romanı *News from a Foreign Country Came* (Yabancı Bir Ülkeden Haber Geldi) ve Kanada'da Kurmaca-Dışı dalında Genel Vali Edebiyat Ödülü'nü kazanan *Reading Pictures: A History of Love and Hate* (Resimleri Okumak: Aşk ve Nefretin Tarihi) sayılabilir.

Manguel'in Türkçeye çevrilen diğer kitapları şunlardır: *Başka Ateşler: Latin Amerikalı Kadın Hikâyeciler Antolojisi* (Çev. Tomris Uyar, 1988); otuzdan fazla dile çevrilip uluslararası bir çoksatar olan, *Times Literary Supplement* tarafından Yılın En İyi Kitapları arasına seçilen ve Fransa'da Médicis Ödülü'nü kazanan *Okumanın Tarihi* (Çev. Füsun Elioğlu, YKY, 2001); Borges'e kitap okuduğu günlere ilişkin anılarını anlattığı *Borges'in Evinde* (Çev. Cem Akaş, YKY, 2002), *Palmiyelerin Altında Stevenson* (Çev. Cem Akaş, YKY, 2004), *Okuma Günlüğü* (Çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2007), *Geceleyin Kütüphane* (Çev. Dilek Şendil, YKY, 2008), *Kelimeler Şehri* (Çev. Esen Ezgi Taşçıoğlu, YKY, 2009), *Bütün İnsanlar Yabancıdır* (Çev. Saliha Nilüfer, YKY, 2012).

Sevin Okyay 1942'de İstanbul'da doğdu. Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdi. 1963'ten beri çevirmenlik, 1976'dan beri gazetecilik yapıyor. Özellikle sinema, caz ve spor üzerine yazıyor. **Kitapları:** *İlk Romanım* (roman, 1996, 2002); *120 Filmde Seyriâlem* (sinema eleştirileri, 1996, 2002); *Çiçek Dürbünü* (denemeler, 1998, 2002); Gol Atan Kaleye (denemeler, 2002) **Başlıca Çevirileri:** Ted Hughes'dan *İlk Dünya Hikâyeleri* (YKY, 1998), Edouard Roditi'den *Türkiye Tatları* (YKY, 1999), J.D. Salinger'dan *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar ve Seymour – Bir Giriş* (Coşkun Yerli ile, YKY, 1999); J. K. Rowling'in *Harry Potter* dizisinden *Sırlar Odası* (YKY, 2001), *Azkaban Tutsağı* (K. Kutlu ile, YKY, 2001), *Ateş Kadehi* (K. Kutlu ile, YKY, 2001), *Zümrüdüanka Yoldaşlığı* (K. Kutlu ile, YKY, 2003), *Melez Prens* (K. Kutlu ile, YKY, 2005) ve *Ölüm Yadigârları* (K. Kutlu ile, YKY, 2007). Aynı dizinin "yardımcı kitap"larından *Fantastik Canavarlar Nelerdir, Nerelerde Bulunurlar?*'ı (Gül Sarıoğlu ile, YKY, 2002) ve *Ozan Beedle'ın Hikâyeleri*'ni (K. Kutlu ile, YKY, 2009) çevirdi.

Alberto Manguel'in
YKY'deki kitapları:

Okumanın Tarihi (2001)
Borges'in Evinde (2002)
Palmiyelerin Altında Stevenson (2004)
Hayali Yerler Sözlüğü (2005)
Okuma Günlüğü (2007)
Geceleyin Kütüphane (2008)
Kelimeler Şehri (2009)
Bütün İnsanlar Yalancıdır (2012)
Okumalar Okuması (2013)

ALBERTO MANGUEL

Okumalar Okuması

Çeviren:
Sevin Okyay

Deneme



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 4004
Edebiyat - 1133

Okumalar Okuması / Alberto Manguel
Özgün adı: A Reader on Reading
Çeviren: Sevin Okyay

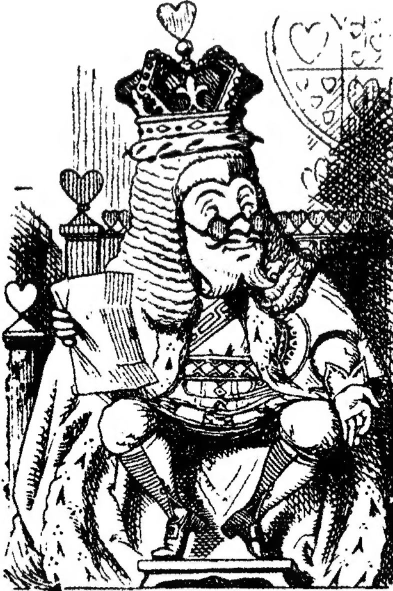
Kitap editörü: Dürrin Tunç - Ersel Topraktepe
Düzelti: Ömer Şişman

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Promat Basım Yayım San. ve Tic. A.Ş.
Sanayi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34 Esenyurt / İstanbul
Sertifika No: 12039

Çeviriye temel alınan baskı: Yale University Press, New Haven and London, 2010
1. baskı: İstanbul, Kasım 2013
2. baskı: İstanbul, Ağustos 2014
ISBN 978-975-08-2659-7

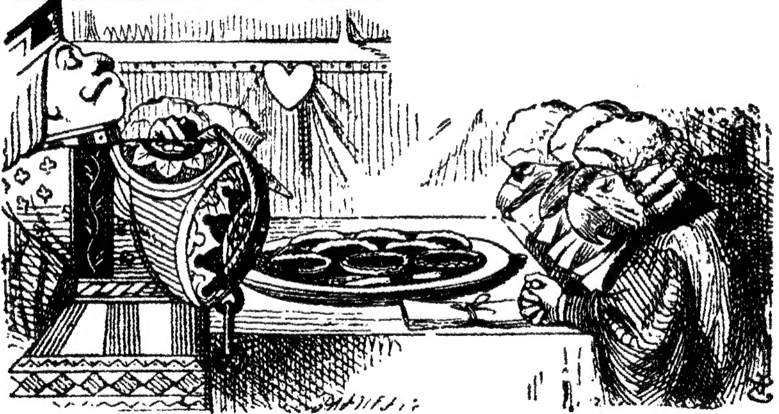
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr



Hep kanıt peşindeki Mavis Gallant'a

"Bildiklerini söyle" dedi Kral
"ve sakın sinirlenme, yoksa
oracıkta kafanı vurdururum."

Alice Harikalar Diyarında
11. Bölüm



İÇİNDEKİLER



III. MUHTIRALAR

IV. CİNAS

V. İDEAL OKUR

VI. İŞ OLARAK KİTAPLAR

VII. SUÇ VE CEZA

Önsöz

"Teşekkürlerini derli toplu bir konuşmayla iletmelisin" dedi Kırmızı Kraliçe, konuşurken Alice'e bakıp kaşlarını çatarak.

Aynanın İçinden, 9. Bölüm

Hemen hemen diğer bütün kitaplarımın olduğu gibi bu kitabın konusu da okumak, yaratıcı etkinliklerin en insani olanı. Özümüzde okuyan hayvanlar olduğumuza ve okuma sanatının en geniş anlamıyla türümüzü tanımladığına inanıyorum. Bu dünyaya her şeyde anlatı bulmaya niyetli olarak geliriz: Manzarada, yeryüzü şekillerinde, göklerde, başkalarının yüzlerinde ve elbette türümüzün yarattığı imgeler ve kelimelerde. Kendi hayatlarımızı ve başkalarınınkini okuruz, içinde yaşadığımız toplumları ve sınırlarımızın ötesindeki toplumları okuruz, resimleri ve binaları okuruz, bir kitabın kapakları arasında kalan sayfaları okuruz.



Bu sonuncusu esastır. Bana göre, bir sayfa üstündeki kelimeler dünyayı bir arada tutar. Macondo sakinleri yüz yıllık yalnızlıkları sırasında bir gün

geliveren amnezi benzeri bir hastalığa tutulduklarında, dünya hakkındaki bilgilerinin çabucak yok olduğunu ve bir ineğin ne olduğunu, bir ağacın ne olduğunu, bir evin ne olduğunu unutabileceklerini fark ettiler. Panzehirin ise kelimelerde olduğunu keşfettiler. Dünyalarının onlar için ne anlama geldiğini hatırlamak için etiketler yazıp bunları hayvanlara ve nesnelere astılar: "Bu ağaçtır", "Bu evdir", "Bu inektir, ondan süt sağarsın, kahveyle karıştırılınca café *con leche* olur." Kelimeler bize, bir toplum olarak dünyanın ne olduğuna inandığımızı gösterir.

"Olduğuna inanmak"; mesele de budur zaten. Biz okurlar, kelimeleri yaşantıyla, yaşantıyı kelimelerle eşleştirerek bir yaşantıyı yansıtan, bizi bir yaşantıya hazırlayan ya da hepimizin çok iyi bildiği gibi, ancak yanan sayfalar boyunca bize ait olacak yaşantıları anlatan hikâyelerin sayfalarını karıştırırız. Buna göre, bir kitabın olduğuna inandığımız şey, her okuyuşta kendini yeniden biçimlendirir. Yıllar boyunca deneyimim, zevklerim, önyargılarım değişti: Günler geçtikçe hafızam kütüphanemdeki ciltleri yeniden raflardaki yerlerine oturtmayı, kataloglamayı, ıskartaya çıkarmayı sürdürüyor; kelimelerim ve dünyam –birkaç değişmez sınırtaşı dışında– asla tek ve aynı değildir. Herakleitos'un zaman hakkındaki sözü benim okumalarım için de aynı şekilde geçerlidir: "Asla iki kez aynı kitabı okumazsınız."

Hiç değişmeyen ise, okumanın, bir kitabı ellerimde tutmanın hazzıdır; birden bir kelime dizisinin bazen hiçbir görülebilir neden olmadan harekete geçirdiği o tuhaf hayrete kapılma, tanıma, üşüme ya da ısınma duygusunu hissetmektir. Kitap eleştirileri yazmak, çeviri yapmak, antoloji hazırlamak bana bu suçlu zevk için biraz gerekçe sağlayan (sanki zevk gerekçe gerektirirmiş gibi) ve hatta bazen hayatımı kazanmama izin veren etkinliklerdir. Şair Edward Thomas arkadaşı Gordon Bottomley'ye, "Güzel bir dünya bu, keşke bu dünyada yılda nasıl iki yüz sterlin kazanacağımı bilseydim" diye yazmıştı. Kitap eleştirileri, çeviri ve editörlük bazen bu iki yüz sterlini kazanmamı sağlıyor.

Henry James, bir yazarın bütün eserlerinde gizli bir imza gibi bulunan tema için "halıdaki desen" deyimini türetmişti. Yazdığım pek çok yazıda (eleştiriler, anılar ya da giriş yazıları

gibi) sanırım, o elle tutulmaz deseni görebiliyorum: Onca sevdiğim bu sanatla, okuma maharetiyle ilgili, bunu içinde yaptığım yerle, Thomas'ın "güzel dünya"sıyla ilintili. Okumanın bir etiği, nasıl okuduğumuzun bir sorumluluğu, sayfaları çevirip satırları izleme eyleminin hem siyasi hem de mahrem yana sahip bir bağlanması olduğuna inanıyorum. Bazen de, yazarın niyetinin ve okurun umutlarının ötesinde, bir kitabın bizi daha iyi ve bilge biri haline getirebileceğine inanıyorum.

O "derli toplu" teşekkür konuşmasına gelince, Ileene Smith ile Susan Laity'ye cömert okumaları, Dan Heaton'a dikkatli düzelti okuması ve Marilyn Flaig'e titiz dizin çalışması için teşekkür ederim. Ayrıca Sonia Shannon'a da o muhteşem kapağı için.

Yirmi yıldır yazdığım her şeyin ilk okuyucusu olan Craig Stephenson, bu kitap için yapı, düzen ve seçme önerdi (Buradaki denemelerden birkaçının ve önsözdeki birkaç satırın alındığı, 1998 baskısı *Into the Looking Glass Wood* için *yaptığı gibi*). Duygusal nedenlerle bağlı olduğum kimi yazıları tutma meylimi gemledi, bana unuttuklarımı hatırlattı ama artık eski görünen bazı paragraflar ya da örnekleri gözden geçirmem konusunda da ısrar etti ve her parçanın uygunluğu üzerinde düşünerek, sabırsız halimle benim bizzat harcayacağımdan daha fazla zaman harcadı. Bunun için ve kabul etmeye istekli olmayacağı başka şeyler için sevgi dolu teşekkürlerimle.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİMİM BEN?

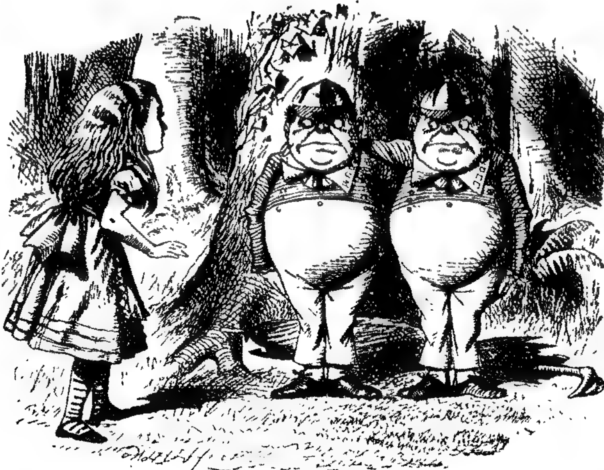
"Sahiciyim *ben*!" dedi Alice ve ağlamaya başladı.

"Ağlayarak kendini azıcık olsun daha sahici yapamazsın" diye fikir beyan etti Edidi: "Ağlayacak bir şey yok."

"Sahici olmasaydım" dedi Alice –yarı ağlayıp yarı gülüyordu, her şey öyle gülünç görünüyordu ki– "ağlayamazdım."

"Umarım bunların sahici gözyaşları olduğunu sanmıyorsundur" dedi Büdüdü, fena halde küçümser bir edayla.

Aynanın İçinden, 4. Bölüm



Aynalar Ormanında Bir Okur

"Lütfen söyler misiniz bana, buradan nereye sapmam gerek?"
"Bu aslında senin nereye gitmek istediğine bağlı" dedi Kedi.

Alice Harikalar Diyarında, 6. Bölüm

Sekiz ya da dokuz yaşındayken, halihazırda ayakta olmayan bir evde, biri bana *Alice Harikalar Ülkesinde ve Aynanın İçinden*'in bir nüshasını verdi. Çoğu okur gibi ben de bir kitabın ilk kez okuduğum baskısının ömrümün geri kalanında benim için özgün baskı olarak kaldığını hissetmişimdir hep. Benimki, bereket versin, John Tenniel'in illüstrasyonlarıyla zenginleşmişti ve esrarengiz bir şekilde, yanmış odun kokusu veren kalın, kaymak gibi kâğıda basılmıştı.

Alice'i ilk okuduğumda anlamadığım pek çok şey vardı ama önemi de yoktu hani. Çok genç yaşta öğrenmiştim ki, zevk almak dışında bir amaçla okuyorsan (ki hepimiz bazen günahlarımız yüzünden yapmak zorunda kalırız bunu), zor bataklarla sıkıcı ovalardan öylesine geçebilirsin ve kendini sadece hikâyenin güçlü akışına bırakabilirsin.

Hatırladığım kadarıyla maceralara ilişkin ilk izlenimim zavallı Alice'in yol arkadaşı olduğum fiziksel bir seyahat izlenimiydi. Tavşan deliğinden düşüş ve aynadan geçiş sadece başlangıç noktalarıydı, bir otobüse binmek kadar havadan sudan ve harikaydı. Ama yolculuğun kendisi! Sekiz-dokuz yaşındayken

inanmazlığım askıda olmak şöyle dursun, doğmamıştı henüz ve kurmaca da bazen günlük olgulardan daha gerçek geliyordu. Harikalar Diyarı gibi bir yerin sahiden var olduğunu düşündüğümden değil, orasının da evim, sokağım ve okulum olan kırmızı tuğlalarla aynı şeylerden yapıldığını bildiğim için.

Bir kitap, onu her okuyuşumuzda farklı bir kitap haline gelir. O ilk çocukluk *Alice*'i, *Odysseia* ya da *Pinokyo* gibi bir yolculuktu ve ben kendimi hep, Odysseus ya da tahta bir kukla olmaktansa, Alice olunca daha rahat hissetmişimdir. Sonra ergen Alice geldi ve Mart Tavşanı masada şarap yokken ona şarap ikram etmeyi teklif ettiğinde ya da Tırtıl ona tam olarak kim olduğunu ve bunun ne anlama geldiğini söylemesini istediğinde nelere katlandığını tamı tamına biliyordum. Edidi ve Büdüdü'nün Alice'in Kırmızı Kral'ın rüyasından başka bir şey olmadığı yolundaki uyarıları uykularımı kaçırdı ve uyanık geçen saatlerimde de Kırmızı Kraliçe öğretmenlerin "Bir köpekten bir kemik çıkarın: geriye ne kalır?" gibi sorularıyla işkence gördüm. Daha sonra, yirmili yaşlarımda Kupa Valesi'nin yargılanmasını André Breton'un *Kara Mizah Antolojisi*'nde toplu halde buldum ve Alice'in, sürrealistlerin kardeşi olduğu ortaya çıktı; Paris'te Kübalı yazar Severo Sarduy ile bir sohbetten sonra, Hampti Dampti'nin *Change* ve *Tel Quel*'in yapısalcı öğretilerine çok şey borçlu olduğunu keşfederek şaşırdım. Ve daha sonraları, Kanada'ya yerleştiğimde, Beyaz Şövalye'nin ("Ama bir plan düşünüyordum / Favorileri yeşile boyamak / Ve hep büyük bir yelpaze kullanmak / Görülemesinler diye.") ülkemdeki her kamu binasının koridorlarında seğirten çok sayıda bürokrattan biri olarak iş bulduğunu nasıl fark etmezdim?

Alice'i okuduğum ve yeniden okuduğum bütün o yıllarda, kitaplarının pek çok farklı ve ilginç okumalarına rastladım, ama bunların hiçbirinin derinlemesine benim kitabım haline geldiğini söyleyemem. Başkalarının okumaları tabii ki benim kişisel okumamı etkiliyor, yeni bakış açıları sunuyor ya da belli pasajları renklendiriyor ama çoğunlukla Alice'in kulağına "Bu konuda bir espri yapabilirsin" diye vır vır fısıldayan Tatarcık'ın yorumları gibiler. Reddediyorum; ben kıskanç bir okurum ve başkalarına, okumuş olduğum kitaplar üzerinde bir *jus primae*

*noctis** tanımam. İlk *Alice*'imle onca yıl önce kurulmuş yakın akrabalık duygum zayıflamadı; her okuyuşumda, bağlar çok özel ve beklenmedik şekillerde güçleniyor. Başka bölümleri ezbere biliyorum. Çocuklarım (büyük kızımın adı elbette Alice) birden "Dülger Balığı ile Mors"un yaslı nağmelerini okumaya başladığımda sesimi kesmemi söylüyorlar. Hemen hemen her yeni deneyim için onun sayfalarında bir uyarı ya da nostaljik bir yankı buluyorum ve bana bir kez daha diyor ki, "İşte önünde bu uzanıyor" ya da "Daha önce de buradaydın."

Pek çok maceradan biri, benim için, geçirdiğim ya da bir gün geçireceğim belirli bir deneyimi tanımlamakla kalmıyor, daha büyük bir şeye, bir hayat deneyimine ya da (eğer çok gösterişli bir terim değilse) bir hayat felsefesine gönderme yapıyor. *Aynanın İçinden*'de üçüncü bölümün sonundaki bir şey. Kendi yansımasından geçtikten ve onun ardında uzanan satranç ülkesini boylu boyunca aştıktan sonra Alice karanlık bir ormana varır, (ona denir ki) buradaki şeylerin adı yoktur. "Eh, gene de büyük rahatlık" der cesurca, "onca öfkelendikten sonra, girmek için –şeye– *neye*?" Kelimeyi bulamayışına şaşıran Alice, hatırlamaya çalışır. "'Yani altına demek istiyorum – şeyin altına, *bunun* altına, anlıyorsunuz ya!' der, elini bir ağaç gövdesinin üstüne koyarak. 'Kendine ne *diyor* acaba? Bence adı falan yok – ee, elbette yok.'" Yerin adını hatırlamaya çalışarak, gerçeklik deneyimini kelimelere dökmeye alışmış Alice birden aslında hiçbir şeyin adı *olmadığını* keşfeder: Kendisi bir şeye isim takana kadar o şey isimsiz kalacaktır, orada ama sessiz, bir hayalet kadar dokunulmaz. Bu unutulmuş adları hatırlamalı mıdır? Yoksa yepyeni adlar mı uydurmalı? Onunki kadim bir muamma.

Tanrı, Âdem'i "yerdeki topraktan" yarattıktan ve onu Aden bahçesine yerleştirdikten sonra (Tekvin'in ikinci bölümü bize böyle diyor), toprağın her hayvanını ve havanın her kuşunu yarattı ve onlara ne diyeceğini görmek için hepsini Âdem'e getirdi; ve Âdem her canlıya ne dediyse, "bundan sonra adları öyle oldu." Bilimadamları yüzyıllar boyunca bu tuhaf ikilemi çözmeye çalıştı. Âdem, (Ayna ormanı gibi) her şeyin adsız olduğu

* "İlk gece hakkı." (ed. n.)

bir yerdeydi de, gördüğü şeyler ve yaratıklar için ad icat etmekle mi yükümlüydü? Yoksa Tanrı'nın yarattığı hayvanlarla kuşların aslında adları vardı da bunları adamın bilmesi ve bir köpeği ya da Aydede'yi ilk kez gören bir çocuk gibi bu isimleri söylemesi mi bekleniyordu?

Ya "ad" derken ne demek istiyoruz? Bu soru, ya da bu sorunun bir şekli *Aynanın İçinden*'de soruluyor. Adsız ormanı geçtikten birkaç bölüm sonra Alice hüzünlü Beyaz Şövalye'ye rastlıyor ve o da, yetişkinlerin otoriter tavrıyla, Alice'e onu "rahat ettirmek" için bir şarkı söyleyeceğini bildiriyor. "Şarkının adı" diyor Şövalye, "*Mezgit'in Gözleri* diye anılıyor:

'Ah, bu şarkının adı, değil mi?' dedi Alice, ilgi duymaya çalışarak.

'Hayır, anlamıyorsun' dedi Şövalye, biraz kızmış görünerek. 'Adına böyle *deniyor.* Adı aslında *Yaşlı Yaşlı Adam.*'

'O zaman, şöyle sormalıydım: *Şarkıya böyle mi deniyor?* Öyle mi?' diye düzeltti Alice.

'Hayır, öyle sormamalısın: O başka bir şey! Şarkı *Geçim Yolları* diye anılıyor; ama sadece böyle *anılıyor,* anlarsın ya!'

'Eh, şarkı nedir öyleyse?' dedi bu sefer tamamen afallamış olan Alice.

'Ben de ona geliyordum' dedi Şövalye. 'Şarkı aslında *Kapıda Otururken*: melodisi de benim buluşum.'"

Sonradan anlaşılıyor ki, melodi onun kendi buluşu değil (Alice'in işaret ettiği gibi) ve Şövalye'nin bir ada ne dendiği, adın kendi, adlandırdığı şeyin nasıl anıldığı ve şeyin kendi arasındaki özenli ayrımları da öyle; bunlar, Tekvin'in ilk şerhleri kadar eski ayrımlar. Âdem'in dahil edildiği dünya Âdem'den habersizdi; Âdem'in kelimelerinden de habersizdi. Âdem'in gördüğü her şey, canının çektiği ya da korktuğu her şey gibi, onun için ad katmanları arasından sunulacaktı (nihayetinde her birimize olduğu gibi), lisanın kendini deneyimin çıplaklığına karşı giydirmeye çalıştığı adlar. Âdem ve Havva'nın masumiyetlerini yitirir yitirmez deriyle kaplanmaları rastlantı değildir, "Öyle ki" diyor bir Talmud şerhcisi, "Büründükleri biçim sayesinde kim

olduklarını öğrenebilsinler." Kelimeler, şeylerin adları, biçime deneyim kazandırır.

Adlandırma görevi, her okura aittir. Okumayanlar, deneyimlerini kendi kitaplarını hayal ediyormuşçasına sözlü kaynaklar inşa ederek, mümkün olan en iyi biçimde adlandırmalıdır. Merkezinde kitap olan toplumlarımızda okuma malıareti özel şifreleri ve talepleriyle kabilenin âdetlerine girişimize işaret eder, kayıtlı sözlerin ortak kaynağını paylaşmamıza izin verir; ama okumayı sadece alımlamadan ibaret bir etkinlik saymak yanlış olur. Tam tersine, Stéphane Mallarmé'nin önerisine göre her okurun görevi "kabilenin kelimelerinin anlamını saflaştırmak"tır. Bunu yapmak için okurlar kitapları kendilerinin kılmalı. Sonsuz kütüphanelerde, geceleyin hırsızlar gibi okurlar isimleri aşırırlar, "Âdem" kadar basit ve "Rumpelstilzchen" kadar ihtimal dışı olan engin ve fevkalade yaratılar. Dante "hayat yolunun ortasında" karanlık bir ormanda üç hayvanla karşılaşmasını betimliyor: Okurları için o yarısı yaşanmış hayat kendi hayatları haline geliyor ve üstelik başka bir ormanı, vaktiyle çocukluklarında gördükleri bir yeri, çam ve tilki kokularıyla rüyalarını dolduran bir ormanı yansıtıyor. John Bunyan, karısı ile çocuklarının taleplerini duymamak için parmaklarıyla kulaklarını tıkamış olarak evinden kaçan Hıristiyanı tanımlıyor, Homeros da direğe bağlanmış, Sirenlerin şarkısını dinlemeye zorlanmış Odysseus'u; Bunyan ve Homeros okuru bu kelimeleri çağdaşımız, hoş insan Prufrock'un sağırlığına yorar. Edna St. Vincent Millay, kendisinin "bir tabak kadar evin bir parçası" olduğunu söyler ve günlük mutfak porselenlerini, yemeklerimizin yol arkadaşlarını, yeni edinilmiş bir anlamla yeniden adlandıran da okurdur. Karl Marx (Friedrich Engels'in *Ailenin Kökeni*'nde alıntıladığına göre) "İnsanın fıtri safsatası!" diye yakınmıştı: "Adlarını değiştirerek eşyayı değiştirmek!" Ama gene de, Marx kusura bakmasın, yaptığımız tamı tamına bu.

Her çocuğun bildiği gibi, deneyim dünyası (Alice'in ormanı misali) adsızdır ve biz o dünyada hayretler içinde, kafamız bilgi ve sezgi mırıltılarıyla dolu dolanırız. Okuduğumuz kitaplar, bir taşı ya da bir ağacı, bir neşe ya da umutsuzluk ânını, bir sevile-

nin nefes almasını ya da bir kuşun ötüşünü adlandırmamıza, bir nesne, duygu, tanıyış üzerine bir ışık tutup bize buradakinin fazlasıyla uzun bir fedakârlığın ardından kalbimiz olduğunu, Cennet'in uyarıcı bir nöbetçisi de olduğunu, duyduğumuzun Kutsal Kalp Manastırı yakınında şarkı söyleyen ses olduğunu söyleyerek yardımcı olurlar. Bu aydınlatmaların bazen faydasını görürüz; deneyimleme ve adlandırmanın sırasının ise pek önemi yoktur. Önce deneyim gelebilir ve ondan yıllar, yıllar sonra da okur *Kral Lear*'in sayfalarında ona verecek adı bulacaktır. Ya da deneyim en sonunda gelir ve bir anı ışıltısı, *Hazine Adası*'nın hırpalanmış bir kopyasında unuttuğumuzu sandığımız bir sayfayı öne çıkarır. Yazarların uydurduğu ve bir okurun yanlış ya da beylik ve hatta sıradan anlayışa göre fazla azametli göründüğü için kullanmadığı, sonuç olarak da bir kenara bıraktığı ya da unuttuğu veya özel bir vesileyle günün birinde gerekir diye (umar okur) muhafaza ettiği adlar vardır. Ama bunlar bazen de okurun adlandırılamaz olanı adlandırmasına yardımcı olurlar. Tom Stoppard, *The Invention of Love*'da, "Onun neyin konuşulmayacağını bilmesini ve aynı dilde kusursuz cevabı vermesini beklersiniz" demişti. Bazen bir okur o kusursuz cevabı bir sayfada bulabilir.

Alice ve onun Beyaz Şövalyesi'nin bildiği gibi, tehlike bir adla neye ad diyorsak onu, bir şeyle neye şey diyorsak onu karıştırmamızdadır. Bir sayfadaki, dünyayı çabucak onunla etkilediğimiz zarif görüntüler, dünya değildir. Bir başka insana işkence edilmesi, insanın çocuğunun doğumunu tanımlaması için ad olmayabilir. Proust'un meleklerini ve Keats'in bülbülünü yarattıktan sonra, yazar okura, "Ruhumu ellerine emanet ediyorum" demekle yetinebilir. Ama emanet edildikleri ruhlar, ormanın kelimelerle ifade edilmez gerçeğinde okurlara nasıl kılavuzluk edecek?

Sistemli okumanın çok az faydası vardır. Resmi bir kitap listesini (klasiklerin, edebiyat tarihinin, sansürlenmiş ya da tavsiye edilmiş okumanın, kütüphane kataloglarının), listelerin oluşturulma amaçlarını akıldan çıkarmadığımız sürece şans eseri yararlı bir isim ortaya çıkarabilir. Ancak ben en iyi kılavuzların, okurların, bazen bizi geçici bir Tanrı'nın inayetine mazhar

olma durumuna taşıyarak, kendirden altın eğirmemizi sağlayan hevesleri (zevke inanmak ve tesadüfiliğe iman etme) olduğuna inanıyorum.

Kendirden altın: 1935 yazında şair Osip Mandelstam'a Stalin tarafından, sözde bir lütuf olarak, yanında bir ikamet izni de bulunan üç aylık kimlik belgeleri bağışlanmıştı. Karısı Nadezhda Mandelstam'e göre, bu küçük evrak hayatlarını çok kolaylaştırdı. Derken Mandelstam'ların bir arkadaşı, aktör ve deneme yazarı Vladimir Yahontov'un yolu onların şehrine düştü. Moskova'da o ve Mandelstam kaybolan cenneti adlandırma çabası içinde, karne kitaplarını okuyarak kendilerini eğlendirmişlerdi. Bu sefer iki adam aynı şeyi kimlik belgeleriyle yaptılar. Bu sahne Nadezhda'nın anıları *Her Şeye Rağmen Umut*'ta tarif edilir: "Etkisinin daha bile iç karartıcı olduğunu söylemek gerek. Karne kitabında kuponları solo olarak ve koro halinde okumuşlardı: "Süt, süt, süt... peynir, et..." Yahontov kimlik belgelerini okurken, sesini tekinsiz ve tehdit edici şekilde yükseltip alçaltmayı başardı: "Ne nedenle verildiği... verildiği... kimin tarafından verildiği...özel kayıtlar... ikamet izni, ikamet izni, ika-met izni..."

Bütün gerçek okumalar yıkıcıdır, aykırıdır; aklı başında bir okur olarak Alice'in, Ayna Dünyası'nın çılgın ad vericilerinin dünyasında keşfettiği gibi. Düşes hardala "mineral" diyor: Cheshire Kedisi mırlıyor ve buna "hırıldamak" diyor; bir Kanada başbakanı tren raylarını söküp buna ilerleme diyor; İsviçreli bir işadamı çalıntı mal alıp satıyor ve buna "ticaret" diyor; bir Arjantin başkanı katillere sığınak sağlayıp buna "genel af" diyor. Böyle yanlış adlandıranlar karşısında okurlar kitaplarının sayfalarını açabilir. Bu tür kasıtlı çılgınlık hallerinde kaos içinde ahengi sürdürmemiz için okumanın faydası vardır. Onu bertaraf etmek için, deneyimi alışılagelmiş kelime yapılarına hapsetmemek için değil de kaosun kendi baş döndürücü yolunda ilerlemesine izin vermek için. Kelimelerin parıldayan yüzeyine güvenmemek, karanlığa çukur kazmak için.

Devrimizin fakirleşmiş mitolojisi, yüzeyin altına gitmekten korkuyor sanki. Derinliğe güvenmiyoruz, vakit kaybettiren derin düşüncelerle alay ediyoruz. Ekranlarımızda ya da perde-

lerimizde korku imgeleri hızla gelip geçiyor, ama onların yorumlarla yavaşlatılmasını istemiyoruz: Gloucester'ın gözlerinin oyulmasını izlemek istiyoruz ama *Lear*'in geri kalanını oturup seyretmek istemiyoruz. Bir süre önce bir gece bir otel odasında kanaldan kanala geçerek televizyon izliyordum. Belki de şans eseri, birkaç saniye süreyle ekranda kalan her imge, birinin öldüğünü ya da dövüldüğünü, acıyla kasılmış bir yüzü, patlayan bir araba ya da bir binayı gösteriyordu. Birden, hızla geçtiğim sahnelerden birinin bir dram dizisine ait olmadığının, Balkanlar'daki savaş üzerine bir haber olduğunun farkına vardım. Hep birlikte şiddetin dehşetini sulandıran öteki imgeler arasında, gerçek bir insanın gerçek bir kurşunla vurulmasını kılım kıpırdamadan izlemiştim.

George Steiner, Soykırım'ın hayali cehennemlerimizin dehşetini, yakılmış et ve kemiklerden oluşan bir gerçekliğe tercüme ettiğini söylemişti; bu tercüme, başka bir insanın acısını hayal etme konusundaki modern aczimizin başlangıcına işaret edebilir. Örneğin ortaçağda, din şehitlerinin sayısız tabloyla resimlenmiş korkunç azabı asla sadece dehşet imgeleri olarak görülmemişti; onları üreten ve tanımlayan teoloji ile (ne kadar dogmatik, ne kadar Hıristiyanlığa özendirici olursa olsun) aydınlatılmışlardı ve temsil ettikleri şeyin onlara bakanın dünyanın süregelen ızdırabı üzerinde düşünmesine yardımcı olması düşünülmüştür. Sahnenin sırf şehvetinin ötesini ille de her bakanın görmesi beklenmezdi ama daha derin düşünce imkânı her zaman mevcuttu. Ne de olsa bir imge ya da bir metin sadece daha fazla ya da daha derin okuma seçimi *sunabilir*; okuyan ya da bakan kişi ise, metin ve imge kendi kendilerine kâğıt üzerinde darbeler, tahta ya da tuval üzerinde lekelerden başka bir şey olmadığı için bu seçimi isterse reddedebilir.

O gece izlediğim imgeler, inanıyorum ki yüzeyden başka bir şey değildi; pornografik metinler (siyasi sloganlar, Bret Easton Ellis'ın *Amerikan Sapığı*, reklam lapası) gibi, duyuların ânında kavrayacağından fazlasını sunmuyorlardı, hepsi bir arada, düşünmeye yer ya da zaman olmadan, uçarcasına.

Alice'in Aynalar Ormanı böyle imgelerden meydana gelmez; derinliği vardır, düşünmek gerektirir, hatta (geçtiği sırada)

uygun unsurları adlandırmak için kelime dağarcığı önermediği halde. Gerçek deneyim ve gerçek sanatın (bu sıfat ne kadar rahatsız edici bir hal almış olursa olsun) böyle bir ortak yanı vardır: Daima kavrayışımızdan, hatta kavrayış kabiliyetimizden büyüktür. Dış sınırları, Arjantinli şair Alejandra Pizarnik'in bir kez tanımladığı gibi, daima bizim uzanabileceğimizin biraz ötesindedir:

> Eğer ruh sorarsa, Hâlâ uzakta mı? Şöyle cevap vermelisin:
> Nehrin öte kıyısında, bu kıyıda değil, hemen berisindekinde.

Bu kadar uzağa gelmek için bile çok sayıda ve harika rehberlerim oldu. Kimi baskın, diğerleri daha yakın, çoğu büyük ölçüde eğlendirici, birkaçı görmeyi umduğumdan çok daha fazla aydınlatıcı. Yazdıkları, hafızamın kütüphanesinde değişip durmayı sürdürüyor, ki burada her çeşit durum –yaş ve sabırsızlık, farklı gökler ve farklı sesler, yeni ve eski yorumlar– ciltleri karıştırıp durur, pasajların üstünü çizer, kenarlara notlar ekler, kitap kapaklarını değiş-tokuş eder, başlıklar icat eder. Böylesine anarşik kütüphanecilerin kaçamak faaliyetleri, sınırlı kütüphanemi neredeyse sonsuza kadar genişletir: Şimdi bir kitabı, daha önce hiç okumadığım bir kitapmış gibi yeniden okuyabiliyorum.

Concord'daki evi Bush'ta, yetmiş yaşındaki Ralph Waldo Emerson, muhtemelen Alzheimer olan bir hastalık çekmeye başladı. Biyografisini yazan Carlos Baker'a göre: "Bush bir unutma yeri oldu... (Ama) dedi ki okuma, halen kesintisiz bir zevkmiş. Bush'ta çalışmak onun için gitgide daha çok bir sığınma halini aldı. Yalnızlığın rahatlatıcı rutinine sımsıkı sarıldı, çalışma odasında öğlene kadar okur ve öğleden sonra, yürüyüş vakti gelene kadar oraya dönerdi. Yavaş yavaş kendi yazdıklarına ilişkin bütün anılarını yitirdi, kendi denemelerini bulmak pek hoşuna giderdi: 'Bak hele, bu şeyler çok çok iyi' derdi kızına."

Şimdi de ben *The Man Who Was Thursday (Bay Perşembe)* ile *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ı kitaplıktan indirip onlarla ilk zürafasıyla selamlaşan Âdem gibi karşılaştığımda, Emerson'un kendini yeniden keşfetmesine benzeyen bir şey oluyor.

Hepsi bu mu?

Bazen yeterli görünüyor. Belirsizliğin ve çeşit çeşit korkunun ortasında, kayıp tehdidi, değişim tehdidi ve acının insanın hiçbir avuntu sunamayacağı şekilde içte ve dışta fışkırmasının tehdidi altında, okurlar bilir ki bizim karanlık ve adsız ormandan geçişimizde hiç değilse orada burada bize bir çatı altı ve aş sağlayacak, kâğıt kadar gerçek ve mürekkep kadar destekleyici birkaç güvenli yer vardır.

Gölgeye Yer Açmak

"Bu çok önemli" dedi Kral, jüriye dönerek. Tam bunu yazı tahtalarına yazmaya başlıyorlardı ki, Bęyaz Tavşan araya girdi: "Önem*siz*, demek istiyor Majesteleri elbette" dedi, çok saygılı bir tonla, bir yandan da kaş çatıyor, ona bakarken yüzünü gözünü tuhaf şekillere sokuyordu.

"Önem*siz* demek istedim elbette" dedi Kral çabucak, ve kendi kendine alçak sesle devam etti, "önemli – önemsiz – önemli – önemsiz –", sanki hangi kelimenin kulağa daha iyi geldiğini bulmaya çalışıyormuş gibi.

Jürinin bir kısmı "önemli" yazdı, bir kısmı "önemsiz". Alice yazı tahtalarına göz atacak kadar yakında olduğu için bunu görebiliyordu; "Ama hiç mi hiç fark etmez" diye düşündü kendi kendine.

Alice Harikalar Diyarında, 12. Bölüm

Connie Rooke için

Yazmayacaktım. Yıllar boyunca bu ayartma benden uzak durdu. Kitaplar, gerçek dünyanın somut varlığına sahipti ve ister önceleri bana yüksek sesle okunsun, ister sonradan ben sessizce okuyayım, bana daima, içinde uyuduğum odaların ve dışarıdan gelen seslerin aksine, söylediklerinin değişmeyeceği yolunda güvencelerini tekrarlıyorlardı. Çok seyahat ettik, dadımla ben, çünkü babam Arjantin'de diplomatik görevdeydi ve çeşitli otel

odaları, hatta Tel Aviv'deki büyükelçilik, her gece aralarına sızdığım bazı sayfaların aşinalığından yoksundu.

Okumayı öğrendikten sonra, bu hikâyeler-ülkesi yuvaya dönüş yapma işi artık dadımın müsait ya da yorgun olup olmayışına ya da ruh haline değil, sadece kendi hevesime bağlı bir hal aldı; canım istedikçe ya da içimden gelince ezbere bildiğim kitaplara döner, kafamda okunan kelimeleri sayfada izlerdim. Sabahleyin, duvarlı büyükelçilik bahçesinde bir kare oluşturan dört palmiye ağacından birinin altında; zakkum ağaçlarının dikildiği kumlarda yabani tosbağaların süründüğü büyük yabani yaşam parkına giderken arabada; özellikle de geceleri, benim uyuduğumu düşünen dadım elektrikli dikiş makinesinin başına oturup onu işkence içinde uyanık bırakan esrarengiz karın ağrılarından mustarip halde gece yarısını hayli geçene kadar çalışırken, okurdum. Çalışabilmek için açık bıraktığı loş sarı ışıkta o makinenin kolunu itip çektikçe çıkan metronom ritimli gıcırtıda açık kitabımla birlikte duvara döner ve Kleine Muck diye Alaaddin misali bir kahramanın, Crusoe adlı maceraperest köpeğin, kurbanlarını üç renkli şarapla uyutan soyguncu damadın, talihsiz Kay ile Gerda'nın ve kötü kalpli Karlar Kraliçesi'nin serüvenlerini izlerdim.

Rafımda duran kitaplara benim de bir şeyler ekleyebileceğim aklıma bile gelmedi. İstediğim her şey zaten orada, bir el uzatımlık mesafedeydi ve yeni bir hikâye isteyecek olsam, az ilerideki kitapçının da stokuma ekleyecek sayısız hikâyesi olduğunu biliyordum. Bu iş bana o sıralar ne kadar imkânsız görünse de, bir hikâye icat etmek bahçeye bir başka palmiye ağacı dikme ya da mücadele ederek kumda ilerleyecek bir başka tosbağa yaratma duygusu verecekti bana. Başarı umudu ne kadar ki? Hepsi bir yana, gerek var mı?

Ben yedi yaşındayken Buenos Aires'e döndük; Arnavut kaldırımlı bir sokaktaki, kocaman, karanlık, serin bir eve; orada bana ailenin geri kalanından ayrı, arka terasa tünemiş olan bir oda verdiler. O zamana kadar sadece İngilizce ve Almanca konuşmuştum. İspanyolca öğrendim ve yavaş yavaş İspanyolca kitaplar da raflarıma eklendi. Ve hâlâ hiçbir şey beni yazmaya teşvik etmiyordu.

Ev ödevleri hariç elbette. O zamanki adıyla "kompozisyon", insanın belli bir konuda, daima kurmacadan çok röportaja yakın kalarak birkaç sayfa doldurmasını gerektirir. Hayal gücüne ihtiyaç yoktu. "Ailenizden Birinin Portresi", "Pazar Günü Ne Yaptım", "En İyi Arkadaşım", tatlı mı tatlı, kibar bir düzyazı gerektirirdi, söz konusu kişi ya da olayın aynı derecede dost canlısı, renkli kalemlerle resimlendirilmiş tasvirinin tamamı, doğruluk ve yazım hataları açısından öğretmen tarafından dikkatle incelenirdi. Sadece bir kere bizden istenen konudan saptım. Bize verilen konu "Bir Deniz Savaşı"ydı, öğretmen kuşkusuz hepsi erkek olan öğrencilerinin savaş oyunlarına karşı kendisi gibi coşku duyduğunu hayal ediyordu. Okul arkadaşlarımın kiminin pek hoşuna giden, havacılar ile pilotlar hakkındaki hikâyeleri hiç okumamıştım, "Biggles" dizisini örneğin, ya da dünya savaşlarının süngerimsi, kaba kâğıtlara basılmış olan, uçak ve tank resimleriyle dolu kısaltılmış tarihlerini. Bu ödev için gereken sözcük dağarcığından tamamen yoksun olduğumu fark ettim. Onun yerine başlığı farklı bir şekilde yorumlama kararı aldım ve şüphesiz en sevdiğim kitaplardan biri olan *Deniz Altında Yirmi Bin Fersah*'taki bir çizimin ilhamıyla, bir köpekbalığı ile dev bir mürekkepbalığı arasındaki savaşı tasvir ettim. Yaratıcılığımın, bana demek istediğinin bu olmadığını pekâlâ da bildiğimi söyleyen (ki haklıydı) öğretmeni eğlendirmektense kızdırdığını keşfedince şaştım kaldım. Sanırım bu, bir hikâye yazma yolundaki ilk çabamdı.

İkinci çabamı teşvik eden hırs oldu. Her yıl, tam yaz tatilinden önce okulda belli belirsiz yurtseverce, örnek alınacak nitelikte ve ruhsuz bir oyun sahnelenirdi. Hiç değilse bu pedagojik dramlardan daha beter olmayan bir şey yazabileceğime karar verdim ve bir akşam yemekten sonra oturup, tıpkı Washington gibi asla yalan söylemeyişiyle tanınan eski başkanlarımızdan birinin çocukluğu hakkında bir oyun oluşturdum. İlk sahne oğlanın, bir oyun arkadaşını ihbar etmek ya da annesiyle babasına yalan söylemek ikilemiyle karşı karşıya kalışıyla başlıyordu; ikinci sahne onu arkadaşını korumak için bir hikâye uydururken gösteriyordu; üçüncüde kahramanım işkence gören bir beynin sancılarından mustarip; dördüncüde sadık arkadaşı

korkunç suçu itiraf ediyor; beşincisi kahramanımızı yalanından pişmanlık duyarken gösteriyor, böylece de gerçek çıkmazın ustaca etrafından dolaşıyor. Oyunun ilham verici olmasa bile hiç değilse açık olma erdemine sahip bir adı vardı: *Görev mi, Gerçek mi?* Kabul edildi, sahnelendi ve ben de ilk kez yazdığım kelimelerin başka biri tarafından yüksek sesle okunmasının heyecanını yaşadım.

O sıralar on iki yaşındaydım, bu deneyimin başarısı onu tekrarlamaya çalışmama yolaçtı. "Görev mi, Gerçek mi?"yi birkaç saatte yazmıştım; birkaç saat daha harcayıp "Büyücünün Çırağı" adını verdiğim bir oyun (ilham kaynağı, Disney'in *Fantasia*'sı); Buda, Musa ve İsa'nın baş kahramanları olduğu dinsel bir dram ve Grimm Biraderler'den alınmış "Konuşan At Falada"nın bir uyarlamasını yazmaya çalıştım. Hiçbirini bitiremedim. Anladım ki okumak, yoğunluğu ve ritmi hususunda okur ile seçilen kitap arasında bir anlaşmaya varılan tatmin edici ve duygulara hitap eden bir uğraşsa, yazmak da aksine, fiziksel olarak yorucu ve sıkıntılı bir işti; ilhamdan alınan haz iyiydi hoştu da bir aşçı için açlık ve lezzet neyse yazar için de bu haz oydu: Yani başlangıç noktası ve sonuç, meşgalenin kendisi değil. Uzun saatler, sertleşmiş eklemler, ağrıyan ayaklar, kramp girmiş eller, işyerinin sıcaklığı ya da soğukluğu, eksik malzemenin verdiği ıstırap ve uzmanlık yokluğundan doğan aşağılanma, göz yaşartan soğanlar ve parmaklarınızı kesen keskin bıçaklar... İyi bir yemek hazırlamaya ya da iyi bir kitap yazmaya niyetli olan kişiyi bekleyenler arasında bunlar vardır. On iki yaşındayken, bir yazı yazmak için iki akşam bile ayırmaya hevesli değildim. Niye hevesli olayım ki? Okur rolümü benimseyip rahat rahat arkama yaslandım.

Kitaplar ise beni baştan çıkarmaya devam ettiler, onlara ilişkin her şeyi seviyordum. Buenos Aires'teki ergenliğimde, birkaç tanınmış yazarla karşılaşma şansı buldum. Önce, okul saatleri arasında çalıştığım İngilizce-Almanca kitabevinde ve sonra da editör çıraklığı ettiğim küçük bir yayınevinde Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Marta Lynch, Marco Denevi, Eduardo Mallea, José Bianco ve daha başkalarıyla tanıştım. Yazarlarla birlikte olmak hoşuma gidiyordu ve onların arasında

kendimi çok mahcup hissediyordum. Elbette onların gözünde neredeyse görünmezdim ama zaman zaman biri beni fark eder ve sorardı: "Yazıyor musun?" Cevabım hep "Hayır"dı. Arada bir onlar olmayı, adımın başka insanların hayranlık duyacağı bir kitabın kapağında olmasını istemediğimden değil. Sadece benim üreteceğim hiçbir şeyin sevdiğim kitaplarla aynı rafta durmaya layık olmadığının açıkça farkında oluşumdan. Benim yazacağım bir kitapla Joseph Conrad ya da Franz Kafka'nın bir romanının kapaklarının sürtüşmesi sadece düşünülemez bir şey olmakla kalmıyordu, aynı zamanda aykırıydı. Bir ergen bile, bütün o baskın kibrine rağmen gülünç olanı sezebilir.

Ama dinledim. Bioy'u tartışırken dinledim: Karakterlerin nereye gittiğini tam anlamıyla bilmek için hikâyenin sonraki bölümlerindeki olay örgüsünü özenle planlamanın ve daha sonra da okur, yazar için görünmez olan bir şeyi keşfettiğini sansın diye sadece birkaç ipucu bırakarak izleri örtmenin gerektiğini söylüyordu. Ocampo'yu dinledim: Küçük şeylerin, sıradan insanların trajedisinin neden karmaşık ve güçlü karakterlerinkinden daha dokunaklı olduğunu açıklıyordu. Lynch'in Çehov'dan, Denevi'nin Dino Buzzati'den Mallea'nın Sartre ve Dostoyevski'den'den tutkuyla, hasetle söz edişini duydum. Borges'in bir Kipling hikâyesini, değerli kadim bir aleti inceleyen bir saat ustası gibi, nasıl birçok parçasına ayırıp yeniden bir araya getirdiğini dinledim. Bu yazarlar bana okuduğum ve sevdiğim şeylerin nasıl yapıldığını anlattılar; ben de dinledim. Bir atölyede durup, baş zanaatkârın bir şeyin zor bir açıda dengelenmesini ya da sonsuza kadar işlemesini sağlayacak en dayanıklı malzemeler, en iyi bileşimler, hileler ve donanımlar hakkında ya da bir şeyin inanılmayacak kadar ince ve basit görünmekle birlikte çok sayıda karmaşık yay ve dişli içerecek şekilde yapılması hakkında konuşmasını dinlemek gibiydi. Yeni bir zanaat öğrenmek için değil, kendiminkini daha iyi anlamak için dinledim.

1969'da, akademik kariyer yapmamaya karar vermiş olarak, Avrupa'ya gittim, birkaç yayıncı için serbest olarak çalıştım. Ücret berbattı ve haftada birkaç öğünden fazlasını yediğim nadirdi. Bir gün bir Arjantin gazetesinin, en iyi kısa hikâyelere beş yüz dolarlık ödül verdiğini duydum. Başvurmaya karar verdim.

Çabucak, okunabilir nitelikte, biçimsel olarak doğru ama cansız dört İspanyolca hikâye yazdım. Paris'te tanıştığım ve edebi kinayelerle yankılanan zengin, coşkun, barok bir İspanyolcayla yazan Severo Sarduy'dan onları gözden geçirmesini istedim. Bana korkunç olduklarını söyledi. "Kelimeleri muhasebeci gibi kullanıyorsun" dedi. "Kelimelerin senin için ortaya bir performans koymalarını istemiyorsun. Hikâyende düşen ve kontakt lenslerinden birini kaybeden bir karakter var. Yerden 'yarı kör' doğrulduğunu söylüyorsun. Daha iyi düşün. İstediğin kelime, *'Kyklop'*." Onu dinleyerek hikâyede *Kyklop* yazdım ve hepsini yolladım. Birkaç ay sonra kazandığımı duydum, gerçi gururdan ziyade utanç duydum, ama birkaç ay doğru dürüst yemek yiyebildim.

Gene de yazmıyordum. Birkaç deneme, birkaç şiir çiziktirdim, hepsi unutulur şeylerdi. Yüreğimi koymamıştım içlerine. Müziği seven ve piyanoda elini deneyen kişi gibi, bu denemeye tutkudan ziyade merakla girişmiştim, nasıl yapıldığını görmek için. Sonra durdum. Yayıncılar için çalıştım, metinler seçtim ve onları yayına hazırladım, başka insanların kitaplarına isimler hayal ettim ve çeşit çeşit antolojiler oluşturdum. Yaptığım her şey, okur olarak kapasitem dahilindeydi. "David yetenekliydi ve nasıl mezmur besteleyeceğini biliyordu. Ya ben? Ben neyi yapabilirim?" diye sordu Rabbi Ouri on sekizinci yüzyılda. Cevabı şuydu: "Onları okuyabilirim."

İlk kitabımı 1980'de yayımladım. *Hayali Yerler Sözlüğü*, ikimiz de aynı İtalyan yayıncı için çalışırken tanıştığım yaratıcı editör Gianni Guadalupi ile bir işbirliğinin sonucuydu. Fikir, Gianni'ye aitti: Kurmaca ülkeler için ciddi bir rehber ve bunun için iki binden fazla kitabı, insanın ancak gençken sahip olduğu türden bir enerjiyle okuduk. *Sözlük*'ü yazmak, bugün yazmak dediğim şey değildi; daha çok okuduğumuz kitapları perdahlamak; Oz, Ruritanya, Christianopolis gibi yerlerin coğrafyasını, göreneklerini, tarihini, bitki örtüsü ile hayvanlarını detaylandırmaktı. Gianni bana İtalyanca notlar yollardı, ben kendiminkileri yazar, onunkileri de İngilizce'ye çevirirdim, sonra da hepsini, önceden saptanmış Baedeker üslubumuza bağlı kalarak sözlük maddeleri halinde yeniden kalıba dökerdim. Kelimeleri çok sayıda şey için kullandığımızdan, yazma başka etkinliklerle ko-

layyca karıştırılabilir: Anlatmak (*Sözlük*'ümüzde olduğu gibi), karalamak, talimat vermek, rapor vermek, bilgilendirmek, sohbet etmek, ahkâm kesmek, eleştirmek, pohpohlamak, resmi açıklama yapmak, reklam yapmak, din progandası yapmak, vaaz vermek, listelemek, bilgilendirmek, tanımlamak, özetlemek, not almak. Bu görevleri kelimelerin yardımıyla yaparız ama bunların hiçbirinin yazmayı oluşturmadığından eminim.

İki yıl sonra, 1982'de, Kanada'ya geldim. *Sözlük* sayesinde, gazeteler için kitap eleştirileri yapmam, radyoda kitaplar hakkında konuşmam, kitapları İngilizceye çevirmem ve oyun olarak uyarlamam istendi. Halimden fevkalade hoşnuttum. Gençliğimde arkadaşlarımın bildiği ama Kanadalı okur için yeni olan kitapları tartışırken ya da esrarengiz bir şekilde geçmişime ait başka kitapları yansıtan Kanada klasiklerini ilk sefer okurken, dört ya da beş yaşındayken kurmaya başladığım kütüphanenin her gece hırsla, amansızca büyüdüğünü fark ettim. Kitaplar hep etrafımda yetişmiştir. Şimdi Toronto'daki evimde her duvarı kaplar, her odayı kalabalık hale getirirler. Büyümeye devam ederler. Bu çabucak çoğalmaya kendiminkileri de katmaya hiç niyetim yoktu.

Onun yerine, farklı okuma şekilleri uyguladım. Kitaplar bir alay imkân sunar. Bir okurun kitaplarıyla münferit ilişkisi, onlarca başka ilişkiye ayrılır: sevdiğimiz kitapları okumaya sevk ettiğimiz dostlarla, yeni kitaplar öneren kitapçılarla (Süpermarketler Çağı'nda varlığını sürdürebilen birkaçıyla), kendileri için bir antoloji derleyebileceğimiz yabancılarla. Yıllar boyunca okudukça ve tekrar okudukça bu etkinlikler çarpılarak çoğalır ve birbirini yankılar. Gençliğimizde sevdiğimiz bir kitap birden uzun zaman önce kendisine bu kitap tavsiye edilmiş biri tarafından hatırlanır, unutulmuş sandığımız bir kitabın gene basılması onu bizim gözümüzde gene yeni hale getirir, bir bağlam içinde okunmuş bir hikâye farklı bir kapak altında farklı bir hikâyeye dönüşür. Kitaplar bu mütevazı ölümsüzlük türünün keyfini çıkarır.

Sonra, tesadüfen, cevaplandırılmamış bir soru nedeniyle, yazmaya karşı tavrım değişti. (Hikâyeyi bu kitaba dahil edilmiş bir başka denemede, "Anısına"da anlattım). Arjantin'deki aske-

ri diktatörlük sırasında sürgüne gitmiş olan bir dost bana lise öğretmenlerimden birinin, edebiyat sevgimi beslemekte vazgeçilmez olan bir insanın, alınacaklarını, işkence göreceklerini ve bazen de öldürüleceklerini bildiği halde, öğrencilerini kendi isteğiyle askeri polise ihbar ettiğini söyledi. Bu bize Kafka'dan, Ray Bradbury'den, ortaçağ İspanyol romansında Polyxena'nın katledilmesinden söz eden (Satırları okuduğumda hâlâ sesini duyabiliyorum) öğretmendi ki, o romans şöyle başlar:

A la qu'el sol se ponía
en una playa desierta,
yo que salía de Troya
por una sangrienta puerta,
delante los pies de Pirro
vide a Polyxena muerta...*

Bu açıklamanın ardından, onun öğretmenliğinin değerini inkâr etmek, yaptıklarının kötücüllüğüne göz yummak, ya da (bu imkânsız görünüyordu) iyilikle kötülüğün aynı kişide can bulan bu canavarca bileşimini kavramak seçeneklerinin arasında karar vermenin imkânsızlığıyla baş başa kaldım. Soruma bir biçim vermek için bir roman yazdım, *News from a Foreign Country Came* (Yabancı Bir Ülkeden Haber Geldi.)

Duyduğum kadarıyla çoğu yazar çok erken yaştan itibaren yazacağını biliyor. Dış dünyada yansıyan bir yanları, başkalarının onları gördüğü şekilde ya da kendilerini gündelik nesnelere kelime ödünç verirken gördükleri şekilde, onlara yazar olduklarını söylüyor, arkadaşlarına bir şeyin veteriner ya da pilot olduklarını söylemesi gibi. Bir şey onları tam da bu iş için seçildiklerine ve büyüdüklerine, adlarının, bir hacının nişanı gibi, bir kitabın kapağına damgalanacağına ikna ediyor. Sanırım bana da bir şey okur olacağımı söyledi. Sürgündeki arkadaşımla 1988'de

* Güneşin battığı saatte
Issız bir sahilde
Troya'dan çıkıyordum
Kanlı bir kapıdan,
Pyrrhos'un ayağının dibinde
Polyksene'yi gördüm ölü... (Çev: Roza Hakmen)

karşılaştım; dolayısıyla yazar olma düşüncesinin bana kesinlikle mümkün görünmesi, ancak kırk yaşına vardıktan sonradır. Kırk, değişim zamanıdır, karanlıkta toplanıp kaldırılmış kadim dolaplardan geride bıraktıklarımızı alma ve bunun gizil güçleriyle yüzleşme zamanıdır.

Niyetim açıktı. Sonucun başarılı olmayışı, amacımın niteliğini değiştirmez. Artık, nihayet yazmak istiyordum. Roman yazmak istiyordum. Konuşulması imkânsız gibi gelen şeyi kelimelere –raflarımdaki kitapları oluşturanlar gibi edebi kelimelere, akkor haline gelmiş kelimelere– dökecek bir roman yazmak istiyordum. Denedim de. Ekmek paramı kazandığım işlerin arasında, sabah erkenden ya da gece geç vakit, bir görev beni seyahat etmek zorunda bıraktığında otel odaları ya da kafelerde, iki mizacı olan, ya da tek ve bölünmüş bir mizacı olan bir adamın hikâyesini kabaca biraraya getirdim. On üç yaşımdayken bir gecede dehşete kapılarak okuduğum *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* düşüncelerimden asla uzak kalmamıştı. Tempoyu, dizilişi, mantığı ve hepsinden önemlisi ritmi kaybetmemek için romanım üzerinde kesintisiz çalışabileceğim geniş bir zaman dilimi bulmak konusunda kendimi çaresiz hissediyordum. Günler hatta haftalar sürecek bir fasılanın ardından zinciri yeniden yakalayabileceğim konusunda kendimi ikna etmiştim. Yoğunlaşma eksikliği önemli değilmiş ve tıpkı bir hikâyeyi, ayracı koyduğum yerden yeniden okumaya başlayacakmışım gibi, romana da bıraktığım yerden devam edebilirmişim gibi davranıyordum. Yanılıyordum ama başarısızlığımın tek nedeni fasılasız zaman eksikliği değildi. Ergenliğimde ustaların verdiği dersler şimdi bana neredeyse yararsız görünüyordu. Birkaç sahne olmuştu. Roman ise olmamıştı.

Ustalıkla işlemekti eksik olan. Okurlar bir cümle olmuş mu olmamış mı, kendi anlamının ritmiyle soluk alıp veriyor mu, yoksa sanki tahnit edilmiş gibi kaskatı yatıyor mu, anlarlar. Yazmaya başlayan okurlar da fark eder bunu ama asla açıklayamazlar. Yazarların yapabileceğinin en fazlası, dilbilgisi ve sözyazımı kurallarını ve okuma sanatını öğrenmektir. Bunun ötesinde, ulaşabilecekleri mükemmeliyet, sadece öğrenmeye çalışmakta olduklarını yapmanın, her yeniden başlayışta kendini aydınlatan güzel bir kısırdöngü içinde yazarak yazmayı öğrenmenin sonu-

cu olacaktır. Somerset Maugham, "İyi bir kitap yazmanın üç kuralı var" demişti. "Ne yazık ki, kimse ne olduklarını bilmiyor."

Herkesin hayat tecrübesi vardır; bunu *edebi* tecrübeye dönüştürme hüneriyse çoğumuzun sahip olmadığı bir şeydir. Bununla birlikte, insana simyadan farksız o yetenek bahşedilmiş olsa da, bir yazarın bir hikâye anlatmaya çalışırken hangi tecrübeyi kullanmasına izin vardır ki? Alice Munro'nun "Material"mdaki anlatıcı gibi, anne ölümünün mü? Thomas Mann'ın *Venedikte Ölüm*'ündeki gibi, günahkâr arzunun mu? Marguerite Yourcenar'ın "Wang Fo Nasıl Kurtarıldı?" adlı hikâyesinde çömezinin kafasının kesildiğini görüp kıpkırmızı rengin yeşil zeminde ne kadar güzel durduğunu düşünen üstat gibi, sevilen birinin kanının mı? Ailesinin, arkadaşlarının, ona güvenen ve kendilerini okuyan bir kamuoyu karşısında mahrem kelimeler ederken bulunca dehşete kapılabilecek olanların mahrem sırlarını bile kullanma konusunda hak sahibi midir? Romancı Marian Engel, başka yazarlarla birlikteyken ona hitap eden bir şey bulunca, bu şey ne kadar mahrem olursa olsun, "Birinç!" diye bağırır ve lezzetli parçacığı yazma hakkı iddiasını dile getirirdi. Belli ki yazma diyarında, avcılık ve toplayıcılık konusunda ahlaki kısıtlama yok.

Ben de tecrübelerimden yola çıkmaya çalışıp gölgelerden çağırmakta olduğum şeyi donatmak için anlar ve olaylar aradım. Ana karakterim için vaktiyle gazetede gördüğüm bir adamın yüzünü seçtim, daha sonra Klaus Barbie'ye ait olduğunu keşfettiğim nazik, bilgili, müşfik bir yüz. Bu yanıltıcı yüz de, Buenos Aires'ten Avrupa'ya giderken gemide karşılaştığım tuhaf bir beyefendiden aldığım Berence adı da karakterime mükemmelen uyuyordu. Gemideki beyefendi bir yazardı, Atlas Okyanusu'nu kat edip sonra dönmek gibi bir alışkanlığı vardı, vardığı limanda asla vakit geçirmezdi ve bir gece, ben kötü bir soğukalgınlığı ve yüksek ateşle yatarken bana, Gide'in *Vatikan'ın Zindanları*'nda bu dünyayla bir alıp vermediği olmayan Amédée'yi hareket halindeki bir trenden itmek gibi yersiz bir iş yapan Lafcadio'nun hikâyesini anlatmıştı. Cezayir'i, Buenos Aires anılarıma göre resmettim (bir başka sözde Fransız deniz kıyısı şehri), kuzey Quebec'i de bir Percé ziyaretine ilişkin anılarımdan. Hikâyeyi bitirebilmek için bir işkencecinin yaptıklarını tanımlamam ge-

rekiyordu, ama işkencenin kendisini değil. Birinin bu gaddarca yöntemleri bir insana değil de hareketsiz, cansız bir şeye uyguladığını hayal ettim. Uzun zamandır el sürülmemiş buzdolabımın içinde bayat bir kereviz sapı kalmıştı. Ona işkence etmenin nasıl olacağını hayal ettim. Sahne, esrarengiz bir şekilde, tamamen doğru olup çıktı. Ama işkencecinin kendisini mazur göstermesini gene de kelimelerle vermek zorundaydım. Nasıl yapacağımı bilmiyordum. Arkadaşım, romancı Susan Swan, "Onun gibi düşünebilmelisin" diye tavsiye etti. Becerebileceğimi sanmıyordum. Küçük düşürücü bir şekilde, işkencecinin düşüncelerini düşünebildiğimi fark ettim.

Ancak birkaç başarılı âna rağmen yazı tereddüte uğradı, sendeledi, fos çıktı. Bir adamın bir odaya girdiğini ya da bahçedeki ışığın değiştiğini ya da çocuğun kendini tehdit altında hissettiğini söylemenin, ya da her günün her ânında anlattığımız (ya da anlattığımıza inandığımız) herhangi bir basit, açık şeyi söylemenin edebi çabaların en zorlarından biri olduğunu keşfettim. Görevin kolay olduğunu düşünürüz, çünkü dinleyicimiz, okurumuz epistemolojik yükü taşır ve mesajımızı sezdiği, "ne demek istediğimizi anladığı" varsayılır. Oysa aslında, duyguya başvuran tecrübeyi deşen anıyı hatırlatan düşünceleri harekete geçiren sesleri temsil eden işaretler, taşımaları gereken bütün o yükün altında ufalanır, tasarlandıkları amaca zar zor hizmet eder, hatta neredeyse hiç etmezler. Ettiklerinde, okur bilir ki yazar başarmıştır ve bu mucize için minnettardır.

G. K. Chesterton denemelerinden birinde "her sıradan kitabın içinde bir yere, gerçekte bütün geri kalanının onlar için yazıldığı beş ya da altı kelime gömülmüştür" gözleminde bulunur. Her okurun onları sahiden sevdikleri kitaplarda bulabileceklerini düşünüyorum; her yazarın bulabileceğinden emin değilim. Benim romanıma gelince, o kelimelerin ne olabileceği hakkında müphem bir fikrim var ve şimdi (bu olgudan bunca yıl sonra), eğer o zaman, sürecin başında bana gelmiş olsalar yeterli olurdu duygusuna kapılıyorum.

Bitirdiğim kitap, hayal ettiğim kitap değildi, ama artık ben de bir yazardım. Artık ben de varlığım hakkında kitabımdan başka kanıtları olmayan ve sayfanın mutlak sınırları dışında

sunabileceğim başka herhangi bir şeyi gözönüne almadan beni yargılayacak, bana ilgi duyacak ya da, daha büyük ihtimalle, beni bir kenara atacak okurların ellerindeydim (kelimenin tam anlamıyla). Kim olduğum, kim olmuş olduğum, fikirlerim, niyetlerim, konu üzerinde ne kadar derinlemesine bir bilgim olduğu, ana sorunu için duyduğum kaygının samimiyet derecesi onların gözünde önemsiz bahanelerdi. Yazar okuruna, havada asılı kalmış, ısrarcı bir hayalet gibi, "bu pasajın saçmalığına gülebilirsin" ya da "bu sahnede ağlayabilirsin" demek ister, ama o zaman okur da şöyle diyecektir elbet: "Eğer önemli bir noktaya değinmiş olmaya bu kadar meraklıysan, niye kendin değinmiyorsun?" Romanımda neyi aktarmayı başaramadımsa, orada değildi ve kendine saygısı olan hiçbir okur, benim dışarıda bıraktığım kahkahayı ve kederi hiç yoktan sağlamaz. Bu anlamda, bazı okurların kasvetli yazarların eksikliklerini onarmayı kabul edişindeki cömertliğe hep şaşıp kalmışımdır. Belki de bu merhametli tepkiyi ortaya çıkarmak için bir kitabın sadece vasat olması değil, düpedüz kötü olması gerekiyordur.

Az sayıdaki başarılı sayfamdan neyin –ustaların bana verdiği onca nasihat, örnek oluşturan kitaplar, tanık olduğum ibretlik olaylar ve hayatım boyunca kulağıma çalınmış uyarıcı dedikodular– sorumlu olduğunu bilmiyorum. Yazmayı öğrenme süreci kalp paralayıcıdır, çünkü anlaşılamaz. Ne miktarda olursa olsun sıkı çalışma, görkemli amaç, iyi nasihatlar, kusursuz araştırma, müzik kulağı ve üslup zevki, iyi yazma garantisi değildir. James Joyce erkek kardeşine 7 Aralık 1906'da "Kalem yok, mürekkep yok, masa yok, oda yok, zaman yok, sessizlik yok, meyil yok" diye yazmıştı. Gerçekten.

Bir şey, kadim insanların İlham Perisi, bizim mahcubiyet içinde esin dediğimiz şey; derinliklerimizde kıpırdanan, anlatılamaz ve maddi olmayan her neyse onu, bir gölgeyi giydirmek için kelimelerden bir elbiseyi seçer ve biraraya getirir, makasla kırpar, diker ve onarır. Bazen, asla açık bir hal almayan nedenlerle her şey uyar: Biçim doğrudur, bakış açısı doğrudur, ton ve renklendirme doğrudur ve bir satır ya da bir paragraf mesafesinde gölge bütün o korkunç esrarı içinde tamamen gelişmiş halde görülebilir; başka bir şeye çevrilmiş olarak değil, bir fikir

ya da bir duygunun hizmetinde değil, hatta bir hikâye ya da denemenin parçası olarak bile değil, ama düpedüz tezahür olarak: Eski mecazda da belirtildiği gibi dünyaya tamı tamına eşdeğer yazma olarak.

On sekizinci yüzyılın ilk yarısında Fransa'da tiyatro seyircilerinin, zenginlerse eğer, orkestrada ya da localardaki yerler için değil doğrudan sahnedeki yerler için bilet alması âdettendi, öylesine popüler bir uygulamaydı ki bu, müdahaleci şahısların sayısı sık sık oyuncuların sayısından fazla olurdu. Voltaire'in *Sémiramis*'inin provasında sahnede o kadar çok seyirci vardı ki Kral Ninus'un hayaletini oynayan aktör sendeledi, az daha düşüyordu ve böylece önemli bir dramatik sahneyi bozdu. Bunu izleyen kahkahalar arasında Voltaire'in ayağa kalkarak şöyle bağırdığı söylenir: "Place à l'ombre!" "Gölgeye yer açın!"

Bu anekdot yararlıdır. Sahne gibi yazma hayatı da titizlikle dengelenmiş yapıntı, tamı tamına esinsel ışıklandırma, doğru zamanlama, tam uygun müzik ve ustalık ile deneyimin gizli bileşiminden oluşur. Şans, para, prestij, dostluk ve aile görevleri gibi nedenlerle yazar, performansa katılmaları için, –yer işgal ederek, iyi bir etkiyi bozarak, aktörlere çelme takarak– gönülsüz katılımcı rolüne bürünmekte gecikmeyen davetsiz misafirlerin sahneye çıkmasına izin verir ki bunlar nihayetinde bahanelere, başarısızlık nedenlerine, onurlü akıl çelişlere ve mazur görülebilecek ayartmalara dönüşür. Yazmakta başarı (iyi bir şey yazmakta demek istiyorum) minik, kırıldı kırılacak şeylere bağlıdır ve dehanın bütün engelleri aşabileceği doğru olsa da –Kafka başyapıtlarını babasının düşman evinin bir koridorunda yazmıştı ve Cervantes kendi *Quijote*'sini hapishanede hayal etmişti– sadece yetenek çoğu yazarın genelde mecbur kaldığından daha az kalabalık, daha az rahatsız zihinsel ortamlar gerektirir. Gölgenin ferah yere ihtiyacı vardır. Ama böyle bile olsa, hiçbir şey vaat edildiği gibi çıkmaz.

Şimdilik olduğum okur, olmayı becerdiğim yazar yeni ustalığı için stratejiler icat ederken, onu eğlenen bir hoşgörüyle yargılıyor. Kasvette uçuşan gölge sonsuz bir güce sahip, kırılgan, fevkalade cezbedici, biraz korkutucu; ben sayfanın bir yanından öbürüne geçerken bana el ediyor (ediyor, sanıyorum).

Yahudi Olmak Üzerine

"Eh, artık birbirimizi gördüğümüze göre" dedi Tek Boynuzlu At, "sen bana inanırsan ben de sana inanırım. Anlaştık mı?"

Aynanın İçinden, 7. Bölüm

Fransız Kimliği, *Erkeklik Üzerine Bir Deneme* ya da *Kadın Olmak Ne Demektir* gibi adları olan kitapları nadiren okurum. Bu yüzden de birkaç yıl önce Alain Finkielkraut'un eğitici denemesi *The Imaginary Jew*'u [Hayali Yahudi] hatırı sayılır bir tereddütle ele aldım. Bir kitabın bazen oluşturuverdiği o tuhaf otobiyografik çağrışımlardan biriyle, çok uzaklardan ve çok eskilerden kalma bir olayı hatırladım birden: Yedi yaşındayken, gitmeye başladığım Buenos Aires İngiliz ortaokulundan otobüsle eve dönerken adını hiç bilmediğim bir oğlan arka taraftan bana, "Hey, Yahudi! Demek baban parayı seviyor!" diye seslenmişti. Sorusunun beni cevap veremeyecek kadar afallattığını hatırlıyorum. Babamın parayı öyle aman aman sevdiğini sanmıyordum ama, oğlanın ses tonunda anlayamadığım, örtük bir hakaret vardı. Her şeyin ötesinde, bana "Yahudi" denmesine hayret etmiştim. Büyükannem sinagoga giderdi, ama annemle babam dindar değildi ve ben, kendimi, büyükannemin kuşağından yaşlı insanlara ayrılmış olduğuna inandığım bir kelime bağlamında düşünmemiştim hiç. Ama bize yakıştırılan sıfatlar bir tanımı ima ettiği için o anda (o sırada bunu bilmesem de) bir seçim yapmaya zorlanmış-

tım: bu uçsuz bucaksız, zor kimliği kabul etmek ya da reddetmek. Finkielkraut kitabında benzer bir an anlatıyor ve böyle bir deneyimin evrenselliğini kabul ediyor ama konusu nefretin mirası değil. "Şahsen ben" diye yazıyor Finkielkraut, "bunun tam zıddı olan durum hakkında konuşup üstünde düşünmek isterim: Yahudilikten sadece gurur duyup mutlu olmakla kalmayıp, bir istisna ve bir sürgün olarak neşeyle yaşamakta bir aldatmaca bir kötü niyet var mıdır diye yavaş yavaş sorgulamaya başlayan çocuğun, ergenin durumu." Varsayılan bir kimliğe sahip bu bireylere, şahsen maruz kalmadıkları bir ıstırabın mirasçısı olmuş kişilere Finkielkraut, doğru kelimeleri bulma konusundaki olanca ustalığıyla, "hayali" Yahudiler ya da "oturduğu yerde ahkâm kesen" Yahudiler diyor.

Beni rahatsız eden bir soruyu yöneltmek için bu fikrin ne kadar yararlı olduğu karşısında şaşıp kalıyorum: Kim olduğumun algısı, çevremdeki dünyayı algılamamı nasıl etkiler? Ayna Ormanı'nda avare dolaşırken Alice'in kim olduğunu (dünyanın algısına göre, bir Victoria devri çocuğu) bilmesi ne derecede önemlidir? Belli ki çok önemli, çünkü bu bilgi onun karşılaştığı diğer yaratıklarla olan ilişkisini tayin eder. Örneğin, Alice, kim olduğunu unutunca, yavru geyik olduğunu unutmuş bir yavru geyikle arkadaş olabilir. "Böylece ormanda birlikte yürüdüler, Alice'in kolları sevgiyle Yavru Geyik'in yumuşak boynuna dolanmıştı, ta ki bir başka açık alana gelip de Yavru Geyik birden havaya sıçrayarak kendini Alice'in kolundan kurtarana kadar. 'Ben Yavru Geyik'im!' diye bağırdı sevinç dolu bir sesle. 'Ama, eyvah, sen insan evladısın!' Güzel kahverengi gözlerine birden dehşet dolu bir bakış geldi, bir an sonra ok gibi fırlayıp gitmişti."

Finkielkraut çaba harcayarak, bu inşa edilmiş kimlik fikri çevresinde Yahudi olmanın (ya da, diye ekleyebilirim, Alice olmanın ya da yavru geyik olmanın) ne anlama geldiği hakkında bir dizi soruyu ayrıntılı olarak hazırlamış ve, her kimlik bir sınırlama olduğu için, bu sorulara kesin cevaplar vermeyi reddetmiş. Finkielkraut'un sorgulamasının merkezinde Yahudiler'in *var olduğu*, bireysel olarak ya da grup halinde kimlikleri ne olursa olsun, Nazi mekanizmasının bile silmeyi beceremediği bir duruşları olduğu gibi görünürde beylik bir beyan var. Bu varoluşu

değil kategorize etmesi, taşıması da kolay değil. "Dinleyin, Doktor" diye yazıyordu Heinrich Heine, "bana Museviliğin sözünü bile etmeyin, en büyük düşmanımın başına gelmesini dilemem. Karalama ve utanç, başka hiçbir şey çıkmaz ondan. Din değil, talihsizlik." Hayali Yahudi, zulme uğramış her Yahudi'nin attığı "Neden ben?" çığlığını bir bıkkınlık iç çekişiyle devralır. Finkielkraut kendini örnek göstererek bir yandan Yahudi olma dileğini herkese duyururken, öte yandan da Museviliğini ortadan kaldırarak kendini "öteki"ne dönüştürdüğünü ve Yahudi olmayan arkadaşlarının habercisi halini aldığını itiraf eder: Ben bunda canlı şekilde kendimi fark ediyorum. Annesiyle babası Soykırım'dan söz ederken, o Vietnam'la karşılık verir; onlar antisemitizm sözü edince, Fransa'da hiç Yahudi çöpçü olmadığına işaret eder. "Neden ben?" sorusu "Neden ben başkası değilim?" olmuştur.

Bu Ayna Ormanı'nda nice Yahudi her türlü ait olma duygusunu yitirmiştir; bu Yahudi için olası bir Yahudi "biz" yoktur. Önyargının teamülleri bu "biz"i gizli bir kepaze kumpaslar ve dünya hâkimiyeti derneği olarak görür; hayali Yahudi'nin tepkisi dayanışmayı reddetmek, "'Biz' yoktur, çünkü Musevilik kişisel bir olaydır" beyanında bulunmak olmuştur – bugün bile kendini büyük ölçüde bir cemaat olarak kabul etse de. Ama niye, diye soruyor Finkielkraut anlamlı bir şekilde, ortaklaşa ifade "daima siyasete özgü özel alanda kalmalı? 'Ben' olmayan her şey neden ille de bir iktidar ya da devlet sorunu olmalı?" Yahudi, neden ya saklanmadan ya da geçmişin kıyıma uğramış milyonlarına ait olma iddialarında bulunmadan "Ben" olamaz?

Bunlar tehlikeli sulardır. Belki de sorgulanan şey, ataların uğradığı zulmü hatırlama gerekliliği değil, bunun çoğu kez yol açtığı kahramanlık yanılsamasıdır. "Tarihin unutkanlığında" yaşayan refiklerini hor gördüklerini iddia edenler, kendi rizikolu kimliklerinin de "tarihin hayaleti"ne dayandığını unutuyorlar. Böyle bir geçmişin, bütün Yahudileri zamanda çok uzakta ve mekânda engin olan kalabalık bir aile olarak kutsayan bir geçmişin buğulu ağında, daha genç Yahudiler kendilerinin bazen seyirciden başka bir şey olmadığı duygusuna kapılabilir. Büyükannemin Şabat mumlarını yakışını, elleri şaşkın ışığın üstünde birbirine zıt daireler çizerken dua okuyuşunu gözlerken, onun

geldiği orman ve kış sisinin karanlık, kadim yerleriyle, kadim dillerle hiçbir bağlantı hissetmezdim. Benim büyükannemdi ama varlığı bugünümde başlıyor ve sona eriyordu; başka atalardan ya da doğduğu yerden pek ender söz ederdi, öyle ki benim mitolojimde onun kısa, parça parça hikâyelerinin hayatımla Grimm ve Alice'in peyzajlarından çok daha az ilgisi vardı.

Eğer Museviliğin merkezi bir emri varsa, diye öne sürüyor Finkielkraut, bu "bir kimlik meselesi" değil, "hafıza meselesi olmalı: zulmü taklit etmek ya da Soykırım'dan tiyatro yapmak değil, kurbanlarını onurlandırmak", Soykırım'ı banal olmaktan uzak tutmak olmalı ki, Yahudiler ikili bir ölüme mahkûm olmasın: cinayet yoluyla ve unutuluş yoluyla. Bunda bile bu dehşetlerle bağlantım vekaletendi: Bildiğim kadarıyla Naziler'e birinci dereceden akrabalarımızı kaptırmamıştık; hem annemin hem de babamın ebeveynleri Birinci Dünya Savaşı'ndan çok önce Baron Hirsch'in Yahudi sürgünler için Arjantin'in kuzeyinde kurduğu, İzaak ve Abraham adlı atlı çobanların sığırlarına Aşkenaz diliyle seslendiği kolonilere göç etmişlerdi. Ancak ergenlik çağına iyice girdiğimde Soykırım'ı öğrendim ve o zaman da sadece André Schwarz-Bart ve Anne Frank'ı okuyarak. Öyleyse bu dehşet de benim tarihimin bir kısmı mıdır, paylaşılmış bir insanlığın çağrısının ötesinde, benim midir? O uzak okul otobüsünde bana hakaretamiz şekilde savrulan lakap bana o kadim, kuşatılmış, sorgulayan, inatçı, hikmet sahibi halkın yurttaşlığını bahşetmiş miydi? Onlardan mıydım? Onlardan mıyım? Yahudi miyim?

Bir insan evladı olan Alice ve avlananlardan biri olan yavru geyik bu son soruyu yankılıyor ve onlar da benim gibi onu, olduklarını bildikleri şeyden doğmuş kelimelerle değil dışarıda durup parmaklarıyla işaret edenlerin türettikleri kelimelerle cevaplama iğvasına kapılıyor. Önyargı hedefi olan her grubun söyleyeceği şey şudur: Biz hakkımızda konuşulan diliz, biz tanındığımız imgeleriz, biz bugünde aktif bir rol almamız engellendiği için hatırlamaya mahkûm edildiğimiz tarihiz. Ama biz aynı zamanda bu varsayımları sorguladığımız diliz, stereotipleri çürüten imgeleriz. Ve biz içinde yaşadığımız zamanız da, bulunmamazlık edemeyeceğimiz bir zaman. Kendi varoluşumuz var ve artık hayali olarak kalmaya hevesli değiliz.

Bu Arada, Ormanın Bir Başka Yerinde

"Yedinci Kare baştan başa ormandır – ancak, Şövalyelerden biri size yolu gösterecek."

Aynanın İçinden, 2. Bölüm

Çizgi romanların hevesli bir okuru olduğum sıralarda beni en fazla heyecanlandıran satır, olay örgüsünün görece aşikâr olan bölümlerinin arkasında meydana gelen bir şeyi açıklamayı vaat eden "Bu arada, ormanın bir başka yerinde..." idi – genellikle kutunun sol üst köşesinde büyük harflerle yazılmış olurdu. Bana (her sadık okur gibi sonsuz bir hikâye istiyordum) bu satır sonsuzluğa yakın bir şey vaat ediyordu: Yolun diğer çatalında, sapılmayan yolda, daha az ortada olan yolda, macera dolu ormanın esrarengiz ve aynı derecede önemli bir yanına giden patikada neler olduğunu bilme ihtimali.

Ormanın Haritasını Çizmek

Daraltanları lanetle. Rahatlatanları kutsa.
William Blake*

İÖ üçüncü yüzyılın ortasında Sirene şairi Kallimakhos meşhur İskenderiye Kütüphanesi'ndeki yarım milyon kitabın kataloğu-

* Çev. Ali Görkem User (ç. n.)

nu çıkarma görevini üstlenmişti. Muazzamdı, yalnızca gözden geçirilecek, tozu alınacak ve rafa konacak kitap sayısı nedeniyle değil, bir şekilde evrenin daha büyük nizamını yansıtması beklenen bir edebi düzeni de gerektirdiği için. Bir kitabı belli bir rafa koyarken –Homeros'u "Şiir"e ya da Herodotos'u "Tarih"e, örneğin– Kallimakhos'un önce bütün yazılanların belli sayıda kategoriye ya da onun deyişiyle *pinakes*'e, "cetveller"e bölünebileceğini saptaması gerekiyordu: Sonra da binlerce etiketsiz kitabın hangi kategoriye dahil olduğuna karar verecekti. Kallimakhos devasa kütüphaneyi hayal gücünün bir papirüs tabakası üzerine çiziktirdiği mümkün olan her olgu, tahmin, düşünceyi içerecek sekiz cetvele böldü; ilerideki kütüphaneciler bu mütevazı sayıyı sonsuza kadar çoğaltacaktı. Jorge Luis Borges Brüksel'deki Institut Bibliographique'in sayısal sisteminde bunu hatırladı, 231 sayısı Tanrı'yla örtüşüyordu.

Bir kitaptan zevk almış hiçbir okur bu katalog yöntemlerine pek güvenmez. Konu dizinleri, edebi türler, düşünce ve üslup ekolleri, milliyet ya da ırka göre tasnif edilmiş edebiyatlar, kronolojik özetler ve tematik antolojiler okura kapsamlı olmayan, hiçbiri esrarlı bir yazının enini ve derinliğini bile sıyırıp geçmeyen pek çok görüş açısından sadece birini önerir. Kitaplar raflarda sessiz sedasız durmayı reddeder: *Gulliver'in Seyahatleri* "Vakayiname"lerden "Toplumsal Hiciv"e sıçrar, oradan "Çocuk Edebiyatı"na atlar ve bu etiketlerin hiçbirine sadık kalmaz. Okumamız da, cinselliğimiz gibi, çok yönlü ve akışkandır. "Büyüğüm ben" diye yazmıştı Walt Whitman, "yığınları içeririm."

"Gay edebiyat" fikri üç açıdan suçlu: Önce, ya yazarlarının ya da karakterlerinin cinselliğine dayanan dar bir edebi kategori ima ettiği için; ikincisi, tanımını nasılsa edebi bir biçimde bulmuş dar bir cinsel kategori ima ettiği için; üçüncüsü, belirli bir cinsel grup için kısıtlı bir insan hakları dizisini savunan dar bir siyasi kategoriyi ima ettiği için. Ancak "gay edebiyat" fikri, yeni olsa da, şüphesiz halkın gözünde yerini almıştır. Bazı kitap dükkânlarının "gay edebiyat" rafları var, bazı yayıncılar "gay edebiyat" dizileri yayımlıyor ve "gay edebiyat" başlığı altında düzenli olarak hikâyeler ve şiirler yayımlayan dergilerle gazeteler mevcut.

Bu "gay edebiyat" nedir öyleyse?

Gereksiz tekrara düşme riskine girerek belirteyim, genelde "gay edebiyat"tan anlaşılan, gay öznelere ilişkin bir edebiyattır. Bu, Lord Alfred Douglas'ın kendi kendini susturan cümleciğindeki "adını söylemeye cüret edemeyen aşk" gibi bazı on dokuzuncu yüzyıl yazılarında görülen belirsiz imalardan, zamanımızda gay olan ya da olmayabilen yazarların yaptığı gay hayatın açık kayıtlarına kadar uzanabilir. Bazen gay olmayan konuları ele alan ama gay yazarlar tarafından yazılmış kitaplar (E. M. Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit,* Edward Albee'nin *Kim Korkar Hain Kurttan* örneğin) Marguerite Yourcenar'ın *Alexis*'i ya da Manuel Puig'in *Örümcek Kadının Öpücüğü* gibi açıkça gay içeriği olan kitaplarla aynı "gay edebiyat" rafına konur, sanki eleştirmen, editör ya da kitabı satan kasıtlı olarak o kişinin eserlerini değil de o kişiyi kataloglamaya çalışıyormuş gibi. Bazı yazarlar eserlerinin "gay" olarak etiketlenmesini reddeder (Patrick Gale, Timothy Findley) ve onlardan "tesadüfen gay de olan bir yazarın kitapları" olarak söz ederler. Bu tür etiketlemede genellikle olduğu gibi önerilen bir tanımın istisnaları sonuçta süreci işe yaramaz hale getirir ve etiket her uygulandığında etiketin yeniden tanımlanması gerekir.

Claude J. Summers, *Gay Fictions* [Gay Kurmaca] adlı deneme derlemesinde, ele aldığı konuyu "erkek eşcinsellerin, lezbiyen ve gay erkek yazarlar tarafından kurmacada oluşturulmuş temsili" diye tanımlamış. Bu tanımlama, gay olmayan yazarların, sadece yazarlarının cinselliği nedeniyle dışta bırakılan hayli fazla sayıda kitabını hesaba katmıyor. Bir yazarın cinsel tercihleri muhtemelen metni renklendiriyordur ama bir okurun da edebiyat okumak için *National Enquirer*'ı itinayla incelemesi gerekmemeli. D. H. Lawrence'ın daha yaşlı kadınları cazip bulduğunun söylenmesi, *Lady Chatterley'nin Sevgilisi*'nden keyif alınacağının haberini verir ya da vermez, ama hiçbir şekilde bu fazlaca meşhur romanı okumak için şart değildir. Melville'in hayatının incelenmesi, *Moby-Dick*'teki homoerotik unsurlara ışık tutabilir ama bu unsurları keşfetmek için böyle bir çalışma şart mıdır? Ve William Faulkner'ın gay bir konu üzerine yazdığı kısa hikâye, ancak onun bu alandaki tecrübelerinin kanıtı elimizdeyse mi okunma-

ya değer olur? *Kurmaca* kelimesi, fiziki olarak denenmiş değil de hayal edilmiş bir dünyanın yaratılmasını ima etmiyor mu? Eğer yazarın eğilimlerini bilmek metni anlamak için şartsa, anonim edebi eserleri (erotik edebiyatın öyle büyük bölümü anonimdir ki) okumak nihayetinde imkânsız olmaz mı?

Orman İçindeki Patikalar

> Sadece hayal etmenin gücüne dayanan masal yazma şekli.
>
> John Dryden, *Kral Arthur*

Her yazınsal tür, kendi tarihöncesini yaratır. Edgar Allan Poe polisiyeyi icat etti ve bunu yaparken de bu tanıma Kitab-ı Mukaddes kadar eski hikâyeleri dahil etmemizi sağladı. "Gay edebiyat" etiketi ise yeni bir yaratım, büyük ihtimalle 1975'te gay dergi *Christopher Street*'in kurulmasından daha yaşlı değildir, ama artık çok daha önceki eserleri de içeriyor. İngiliz dilinde bir gay şiir antolojisi Shakespeare'den Lord Byron'a kadar geleneksel kanondan pek çok isim içerecektir; İngiliz dilinde gay düzyazı örnekleri böyle saygın şekilde eski değildir, belki de şiir çok anlamlı bir okumaya ve (Shakespeare'in homoerotik sonelerinin pek çok düzmece açıklamasında olduğu gibi) bağnazca bir yoruma daha yatkın olduğu, düzyazı ise toplumsal adap hatırına aynı kolaylıkla çökertilemediği için. Thomas Hardy bir yazarın, "düzyazı olarak söylense sırtınıza yüz Mrs. Grundy binmesine neden olacak şeylerden manzum olunca paçayı kurtaracağı"nı ileri sürmüştü.

İngilizcede kronolojik bir gay kurmaca listesi, Bayard Taylor'ın *Joseph and His Friend*'i (1871) ya da Theodore Winthrop'un *Cecil Dreme'i* (1876) gibi az bilinen romanlarla ya da Oscar Wilde'ın "The Portrait of Mr. W.H." adlı 1890 dolaylarında yazılmış gay kısa öyküsü gibi daha iyi bilinen eserlerle başlayabilir; Henry James'in neredeyse fazla incelikli gay sevdalanma tasviri "The Pupil" (Öğrenci) (1891), E. M. Forster'ın 1914'te bitirdiği, ölümünden sonra yayımlanan *Maurice*, D. H. Lawrence'ın "The Prussian Officer" [Prusyalı Subay] (o da 1914'te) ve Ronald Firbank'in *Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli* [Kardi-

nal Pirelli'nin Egzantrikleri Üzerine] (1926) adlı kitapları dahil edilerek Gore Vidal'in, gay hayatın en eski anaakım kurmaca anlatımlarından biri olan ve 1948'de basılan *Kent ve Tuz*'una kadar sürdürülebilir – iki başka gay klasiğin de basılışını gören yıldır bu: Truman Capote'nin *Başka Sesler, Başka Odalar*'ı ile Tennessee Williams'ın derlemesi *One Arm and Other Stories.* Başka dillerin edebiyatında da benzer listeler yapılabilir.

1950'ye gelindiğinde, İngiliz dili gay edebiyatında bellibaşlı iki eğilim oluşmuştu: Biri özür dilercesine "hetero" bir dinleyiciyi muhatap alarak, gay olmayı mazur göstermeye ve bunun kefaretini ödemeye çalışırken; diğeri utanmadan başka ve aynı derecede hayati olan cinselliği kutluyor, esas olarak aydınlanmış okurlara hitap ediyordu. Her iki eğilimi de bir derecede izleyen *Kent ve Tuz,* onu izleyen hemen hemen bütün gay kurmacalarda açıkça görülen (belki de André Gide'in 1926 tarihli *Si le grain ne meurt*'ünde önerdiği) önemli bir araçtan yararlanan ilk romandır: Otobiyografik ses. Kendisi de Kuzey Amerika'daki en etkileyici gay otobiyografik kurgulardan birinin, *A Boy's Own Story*'nin (1982) yazarı olan Edmund White, "Kimse gay olmak için yetiştirilmediğine göre, (bir erkek çocuk) farklılığı anladığı anda bir açıklama getirmelidir" demişti. Gay olmayanlar cinsel örf ve âdetlerini yüzlerce farklı yerden öğrenir (çoğunlukla muhafazakâr, seksist kaynaklardan): Ev, okul, işyeri, televizyon, film, baskı. Gayler ise genellikle böyle bir coğrafyadan yoksundur. Kendilerini görünmez hissederek büyürler ve ergenliğin çıraklığından neredeyse hep yalnız başlarına geçmelidirler. Bu nedenle de gay kurmaca, özellikle de otobiyografik gay kurmaca, okurun hem kendi tecrübesini yansıtan hem de onunla mukayese imkânı veren bir kılavuz görevini de yerine getirir.

Olgulara bağlı bu düzyazının büyük çoğunluğu aydınlatıcı ve cesaretlendiricidir (AIDS çağında çok ihtiyaç duyulan bir şey) ve okurun gay olma olgusunu gündelik hayatın parçası olarak kabul etmesine izin verir. Camille Paglia birçok gay'in, başka azınlık gruplarının aksine, kendi aralarında üreyerek çoğaltmadıklarını ve bu yüzden de, her yerdeki sanatçılar gibi, "tek devamlılıklarının inşa edilmesine yardım ettikleri kültür kanalıyla" olduğunu belirtir. Christopher Isherwood (*Tek Başına Bir*

Adam), David Leavitt (*The Lost Language of Cranes*) ve Armistead Maupin (*Tales of the City* adlı soap-opera saga'sında) bu "kültür kanalıyla devamlılık"ı aşikâr hale getirirler: Gay karakterlerini çokyönlü bir toplumun ortalık yerine yerleştirirler ki, gerçeklikleri tarihi kültürel bütünün "başka" parçası değil "bir başka" parçası olsun, kendi imgesine göre neyin normal olduğunu tayin eden merkezi bir egemen varlık olmasın.

Gay edebiyattan eğitsel biçimde yararlanılabileceği için, önyargıya boyun eğip günahın kefareti hakkındaki ataerkil yargıyı üstü kapalı olarak kabul eden gay hikâyeler edebi terörizme kalkışır ve ahlâkçı Victoria devri fabllarıyla aynı rafa konmayı hak eder. Bazı iyi yazarlar bu kategoriye girer: Örneğin eserleri nekro-homoerotik özlemi betimleyen, kaçınılmaz sonu ölüm olan hastalık ve çürümenin estetiğini keşfe çıkan Dennis Cooper; bazen de, eşcinselliğin "bir biyoloji hatası" olduğuna inanan, kahramanları Katolik pişmanlıktan fena halde mustarip olan ürkek Gide.

Eğitmesi ya da tanık olması gerektiği için, toplumun iktidarı elinde tutan çoğunluğunun göz ardı ya da bertaraf etmek istediği bir grubun varoluş hakkını doğrulaması gerektiğinden, gay edebiyatın büyük kısmı gerçeğe sadık kalmıştır. Ezilen diğer grupların talep ettiği ve kısmen elde ettiği haklar konusunda onlara ayak uyduramamış gay erkekler, genelde hâlâ daha çok bilgi verici ya da belgesel aşamada kalmış bir edebiyatta tanımlanır. Kadınların edebiyatı, Margaret Atwood'un *The Handmaid's Tale*'i ya da Jeanette Winterson'un *The Passion*'ı gibi fanteziler yaratabilir, siyahi edebiyat Toni Morrison'un *Beloved*'ı gibi hayalet hikâyeleri icat edebilir; gay edebiyatın, bir iki müthiş istisna dışında (Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* ve Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası* hemen akla geliyor) fantastik hikâyeleri, hayali dünyaları yoktur. Gücünü dilinin yıkıcı olanaklarından alır.

Günlük dili kendine mal etmek, ortak kelimelerin bürokratik kullanımını sarsmak, sıradan olanın yerini bir tehlike duygusuyla doldurmak için sürrealistlerin gerilla taktiklerinden yararlanmak; gay edebiyatın, her "ezilen" edebiyatı gibi, en iyi yaptığı bunlardır. 1985'te ölen Fransız şair, oyun yazarı ve romancı Jean Genet, gay tecrübesini araştırmak için herhangi bir

dildeki başka bütün gay yazarlardan daha iyi bir edebi ses yaratmıştı. Genet, zalime hiçbir ayrıcalık tanınmaması gerektiğini biliyordu. Gay cinselliğini mahkûm edip kadın istismarına göz yuman, yankesicileri tutuklayıp haramibaşıları ödüllendiren, canileri asıp işkencecilere madalya veren riyakâr bir toplumda, Genet bir erkek fahişe ve hırsız oldu; sonra da toplum dışındakinin dünyamızı görüşünü, duyusal bir halüsinasyon olarak tarif etmeye başladı. Bu bakış öyle rahatsız edicidir ki Jean Cocteau, Paul Valéry'ye Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası* metnini gösterdiğinde, Valéry'nin cevabı "Yak bunu" olmuştu. İngilizcede Oscar Wilde, Joe Orton, William Burroughs –hepsi zorla ya da gönüllü olarak toplumun dışında kalmış kişiler– derebeylerine karşı toplumsal bir dil kurdular.

Belki de ayrımcılık uygulanan bütün grupların edebiyatı benzer aşamalardan geçiyordur: Özür dileyen, kendini tanımlayan ve eğiten; siyasi ve belgeleme kabilinden; put kırıcı ve taşkın. Eğer durum böyleyse, o zaman bir sonraki aşama, ki bence Alan Gurganis ya da Alan Hollinghurst'ün bazı romanlarında fark edilebilir, koşulları, bir kez daha karmaşık ve hepçil bir dünyanın parçası olarak görülen cinselliklerinin pekâlâ ötesinde tanımlanan ama hasbelkader *gay de olan* karakterlerle tanıştırır okuru.

Ağaçları İşaretlemek

Yıllar sonra belki bir çağ doğacak
Heyhat! Bizden daha talihli,
Zorluk çekmeden ağırbaşlı olacak,
Ve ciddiyetsiz olmadan havai.

Matthew Arnold, "Stanzas from the Grande Chartreuse"

Üstünde sadece kenarlarına kürk geçirilmiş bir sabahlıkla, ortalıkta badi badi yalınayak dolaşan Cary Grant merak içindeki May Robson'a "gay" olduğu için böyle giyindiğini ilan etmişti. 1938 yapımı *Bringing Up Baby*'deki bu ilanla birlikte, "erkek eşcinsel" anlamındaki *gay*, Kuzey Amerikan İngilizcesine resmen girdi.

Hayırlı bir başlangıç değildi. Grant'in kullanımı bir stereotipi akla getiriyordu: Gay olmanın bir şekilde kadın kılığına bürünmeyi, karşı cins olmayı istemeyi ve sonuçta istemeden bir kadın parodisi halini almayı içerdiğini düşündürüyordu. Bazı gay erkekler kadın elbisesi giyer elbette, ama bütün travestiler eşcinsel değildir, bütün eşcinseller de kesinlikte travesti değildir. Grant'in izleyicilerinin çoğunluğuna toplum, erkekler ile kadınların belli özgül rolleri yerine getirdiği, özgül şekillerde giyindiği ve özgül tepkiler gösterdiği değişmez bir gerçeklik gibi görünüyordu ve bu roller ile tarzların gerekliliğini sorgulamanın sapkın, dolayısıyla da yanlış bir şey olduğu sanılıyordu. Bugün bu anlayışların bir kısmı değişmiştir ama değişim genelde yapaydır. Grant'in yeni izleyicilerinin görünürde hoşgörür tavırları altında, aynı geleneksel standartlar hükmünü sürdürmeye devam eder ve o eski rahatsızlık gene hissedilir.

"Gay" kelimesinin tarihi kökeni hayli kuşkuludur. On üçüncü yüzyıl Provence dilinde, *gai savoir* "şiir" anlamına geliyordu ve bazı *troubadour* şiirleri açıkça eşcinsel içerikli olduğu için, bu kelimenin onların repertuarının bu yönüne işaret eder hale gelmesi mümkündür. Bazı meraklı etimologlar kelimenin izini, "kız" anlamına "gal" kelimesinin anlamlarından birinin, Almanca *geil*'de olduğu gibi, "şehvetli" demek olduğu eski İngilizceye kadar sürmüştür. Kaynakları ne olursa olsun, yirminci yüzyıl başlarında gay İngiliz eşcinsel altkültüründe bir şifre ya da kod olarak sıklıkla kullanılıyordu ve *gay* ya da *gai* kelimesi çabucak Fransızca, Felemençe, Danca, Japonca, İsveççe ve Katalan dillerinde de "erkek eşcinsel" için olağan adlardan biri haline geldi.

Gay sözcüğü genellikle erkek eşcinsellere ayrılmıştır. Dişi eşcinselliğinin –Oxford İngilizce Sözlüğü'nün 1971 baskısında hâlâ göz ardı edilen adla, lezbiyenliğin– ise kendine özgü kelime dağarcığı ve kariyesi vardır. Bütün geleneksel olmayan cinsiyetleri aynı günahkârlar sürüsünün bir parçası sayan önyargıya ve böyle bir önyargının nesnesi olmanın sonucundaki ortak siyasi güce rağmen, kamuoyunun gözünde erkek ve dişi eşcinsellikleri, kelime dağarcıkları ve tarihleri farklıdır. Lezbiyenlik, örneğin, feminizmle olan birliğiyle yetkilendirilmiştir –gay erkeklerin herhangi bir eşdeğer erkek grubundan gelen böyle bir

destekleri yoktur– ve belirli heteroseksüel yasalarda lezbiyen edimleri göz ardı edilmiştir; Britanya'nın geçen yüzyıldaki dillere düşmüş anti-eşcinsel yasaları, sadece erkekler için tasarlanmıştı, çünkü Kraliçe Victoria (geleneğe göre) "kadınların böyle şeyler yaptığı"na inanmayı reddetmişti. Pek çok ülkede, erkek çiftlerin iğrenç olduğu dışında bir şey düşünülemezken, kadın çiftlere "saygın" gözüyle bakılır. Belki de şu yüzden: Çoğu topluma hâkim olan heteroseksüel erkek hayalgücüne göre, bir arada yaşayan iki kadın sadece erkek bulamadıkları için böyle yapıyorlardır ve onlara ya bu eksik için acımak ya da normalde bir erkeğin sorumluluğu olan bu görevi kendileri yüklendikleri için onları övmek gerekir. Aynı şekilde, lezbiyen imgeler heteroseksüel erkek pornografisinde de kabul görür, hatta aslında teşvik edilir çünkü kadınların bir erkeğin gelmesini bekleyerek kendi aralarında seviştikleri fantezisini kurdururlar. Heteroseksüel erkek şeref yasası da böylece korunmuş olur.

Bu önceden belirlenmiş kurallara uymayan kişi, toplumlarında onları destekleyen bireylerin kabul edilmiş kimliğini görünürde tehdit eder. İhlalciyi daha büyük bir kolaylıkla baştan savmak için en iyisi onu karikatürize etmek (*Çılgınlar Kulübü* gibi değersiz bir eğlenceliğin başarısının da görünürde kanıtladığı gibi), böylece de bir İyi Eşcinsel miti yaratmaktır. İyi Eşcinsel, Harvey Fierstein'ın *Torchsong Trilogy*'sindeki gibi, içten içe annesi gibi olmak isteyen bir adamdır –kocası olsun, çocuğu olsun, evde ufak tefek işler yapsın– ve tabiatın cilvesi yüzünden bunları yapmaktan menedilmiştir. İyi Eşcinsel mitinin altında (Amerikan Psikologlar Derneği'nin 1973'e kadar desteklediği), bir eşcinselin arıza yapmış bir heteroseksüel olduğu inancı yatar: Fazladan bir genle mesela, biraz daha testosteronla, bir yudum çay ve sempatiyle homoseksüel tedavi edilecek, "normal" olacaktır. Şayet bu yapılamazsa (çünkü bazı durumlarda illet fazlaca ilerlemiştir), yaratığın yapabileceğinin en iyisi toplumun ikili planında tasarladığı daha az önemli rolü, aslının yerine geçen kadının rolünü üstlenmesidir. Sadece erkek çocuklardan oluşan sınıfıma, "özel dostluklar" konusunda kaygılanan bir okul rehberinin yaptığı psikolojik testi hatırlıyorum. Daha önce testi alan bir sınıf tarafından, kadın figürü çizersek, rehberin bizde kadın

olma fantezisi olduğunu varsayacağı konusunda uyarılmıştık; erkek figürü çizersek, bir erkeğin çekimine kapıldığımızı sanacaktı. Her iki durumda da, bize sapkınlığın dehşeti hakkında nutuk çekecekti. Rehber diğer sınıfa, sapkınların akıbeti, demişti, daima liman kenarında gemiciler tarafından öldürülmektir. Benim sıram gelince, bir maymun figürü çizdim.

Tarihte Orman

> Ve ellerini ateşe tutup ısıtarak, "Hem toplar olmasa halimiz ne olurdu?" diye haykırdı.
>
> Sir Walter Scott, *Kenilworth*

Eşcinsellik daima toplumsal olarak mahkûm edilmez. Başka toplumlarda insan cinselliğinin daha geniş bir tayfı kapsadığı biliniyordu. Kadim Yunan ve Roma'da, eşcinsel ve heteroseksüel aşk arasında hiçbir ahlaki ayrım yapılmazdı; Japonya'da samuraylar arasında gay ilişkiler resmen kabul görmüştü; Çin'de, imparatorun erkek sevgilileri olduğu biliniyordu. Guatemala'nın yerli halkı arasında gay'lere toplumdışı gözüyle bakılmazdı. Yerli lideri Rigoberta Menchü, "Halkımız" demişti, "eşcinsel olanlarla eşcinsel olmayanlar arasında ayrım yapmaz; bu sadece kendi toplumumuz dışına çıktığımızda olur. Bizim yaşam biçimimizin iyi yanı, her şeyin doğanın bir parçası olarak görülmesidir."

Avrupa toplumunda gay'lere karşı düşmanlık on ikinci yüzyıl ortalarına kadar yaygın değildi. Yale tarihçisi James Boswell, "Bu değişimin nedenleri" diye yazmıştı, "yeterli bir şekilde açıklanamıyor, ama muhtemelen on üçüncü ve on dördüncü yüzyıl boyunca kiliseye ait kurumlar ile laik kurumlarda görünen azınlık gruplarına karşı hoşgörüsüzlükteki artışla yakından bağıntılıdır." Yine de, bu düşmanlığa rağmen, on dokuzuncu yüzyıla kadar eşcinsel, belli biri olarak, heteroseksüelinkinden farklı kişiliğe sahip biri olarak, sadece belirgin bir *contra naturam* edimi için değil, sırf varolduğu için de eziyet edilebilecek biri diye algılanmazdı. "O vakte kadar" diye belirtmişti Michel

Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde, "kulampara, geçici olarak yoldan sapmış sayılırdı; eşcinsel ise artık bir türdü."

"Eşcinsel" türünün doğmasıyla birlikte, hoşgörüsüzlük kendi avını yarattı. Bir önyargı bir kez yerleşti mi, sınırları içinde tek ortak paydalarını önyargının kendisinin tayin ettiği heterojen bir bireyler grubunu kapana kıstırır. İnsanın teninin rengi, belli bir inanca değişen derecelerde bağlılık, insanın cinsel tercihlerinin belirli bir veçhesi, arzu nesnesinin tam tersi haline gelebilir ve gelir de; bir nefret nesnesi olup çıkar. Bu tercihlere hiçbir mantık hâkim değildir: Önyargılar Endonezyalı bir avukat ile Rastafaryan bir şairi "renkli tenli" diye bir tutup Japon bir işadamını "fahri beyaz" olarak ayırabilir; Etiyopyalı bir Yahudi'yi ve Amerikalı bir Hassidi'yi yerdiği halde Süleyman ve Davud'a Hıristiyan geleneğinin payandaları diye saygı sunar; gay bir ergeni ve zavallı Oscar Wilde'ı mahkûm eder ama Elton John'ı alkışlar ve Leonardo da Vinci ile Büyük İskender'in eşcinselliğini göz ardı eder.

Önyargıyla yaratılan grup onu meydana getiren bireylerin seçimiyle değil, dışında olanların tepkisiyle varolur. Cinsel arzunun sonsuz değişkenlikteki biçimi ve tonu herkesin hayatının ekseninde değildir ama gay erkekler kendilerini sadece o tek özellikle, hemcinslerini arzulamalarıyla tanımlanmış bulurlar, oysa onları cezbeden erkek cinsinin envai çeşididir: Uzunu, kısası, zayıfı, şişmanı, ciddisi, hoppası, serti, zarifi, zekisi, mankafası, sakallısı, saçsızı, sağcısı, solcusu, genci, yaşlısı; bunların penis dışında ortak noktaları yoktur. Bu gruplaştırma yoluyla bir kez sınırlandırılıp tanımlandı mı, avla alay edilebilir, toplumun kimi alanlarından ihraç edilebilir, belirli haklardan yoksun bırakılabilir, bazen tutuklanabilir, dövülebilir, öldürülebilir. İngiltere'de yakın zamanlara kadar eşcinselliğin teşviki yasadışıydı; Arjantin'de gayler düzenli olarak şantaja uğrardı; Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da orduya alınmaları tartışmaya açıktır; Küba'da hapse atılırlar; Suudi Arabistan ve İran'da öldürülürler. Almanya'da Naziler'in kurbanı olan pek çok eşcinselin itibarının iadesi, siyasi etkinlikleri değil suça ilişkin etkinlikleri nedeniyle zulme uğradıkları gerekçesiyle, hâlâ reddedilir.

Tarih boyunca bir grup, bir kategori, bir ad oluşturulabilir ve dönüştürülebilir ama bir yazarın bu tecrübeyi sanatsal biçimde ifade etmesi; bir şiir yazması, bir roman yazması için bunu doğrudan tecrübe etmesi gerekmez. Gay bir temaya temas eden pek çok hikâye, gay gettosunda var olmaya zorlanan yazarlardan çıkmıştı. Ama pek çoğu da, böyle kuşatılmış yerlere mahkûm edilmemiş erkekler ve kadınlar tarafından yazılmıştır. Kurmaca eserler olarak neyse ki birbirinden ayırt edilemezler.

Peyzajda Değişimler

Değişkenlik zevkin ruhudur.

Aphra Behn, *The Rover*, 2. Kısım

Odysseia'nın dördüncü kitabı "Denizin İhtiyar Adamı" olarak bilinen, geleceği söyleyebilen ve istediğinde biçim değiştiren Mısır Kralı Proteus'u anlatır. Hikâyenin bir versiyonuna göre, o ilk insandı, tanrılar tarafından sonsuz imkâna sahip bir yaratık olarak hayal edilmişti. Kadim kralın görünürdeki biçimleri gibi, arzumuzun da kısıtlanmasına gerek yoktur. O Proteus biçimlerinden iki tanesinin heteroseksüellik ve eşcinsellik olduğundan kuşku yok, ama bunlar ne diğerlerini dışarıda bırakır, ne de geçirimsizdir. Edebi zevklerimiz gibi cinsel eğilimlerimizin de baskı altında bağlılık bildirmesi ve kendini tanımlaması gerekmez. Zevk ânında, o ânın kendisi kadar tanımlanmaz oluruz. Belki de cömert zevk hissi sonunda hâkim olacaktır.

Ne var ki toplumsal örgütlerimiz etiket talep eder, katalog gerektirir ve bunlar da kaçınılmaz olarak kimilerinin iktidarı üstlendiği ve diğerlerinin dışarıda bırakıldığı hiyerarşiler ve sınıf sistemleri haline gelir. Her kütüphanenin gölgesi vardır: Seçilmemiş, okunmamış, reddedilmiş, unutulmuş, yasaklanmış kitapların yer aldığı sonsuz sayıda raf. Ama edebiyatta, ister okurun ister yazarın kastıyla olsun, *herhangi* bir konunun dışarıda bırakılması herkesin insanlığının rütbesini indiren, kabul edilemez bir sansür biçimidir. Önyargı ile sürgün edilen gruplar kesip ayrılabilir ve böyle olur da, ama sonsuza kadar değil.

Şimdiye kadar öğrenmiş olmamız gerektiği gibi adaletsizliğin insanların sesi üzerinde tuhaf bir etkisi vardır. Onlara güç verir, açıklık, beceri ve özgünlük verir ki insan edebiyat yaratacaksa eğer, bunların hepsi sahip olunması hayırlı şeylerdir.

İngiltere'den Ne Kadar Uzaksa...

"Ne kadar uzağa gitmiş olmamızın ne önemi var?" diye sordu pullu arkadaşı.

"Başka bir kıyı var, biliyorsun, öte yanda.

İngiltere'den ne kadar uzaksa, Fransa'ya o kadar yakın—

Öyleyse rengin solmasın, sevgili salyangoz, ama gel de dansa katıl."

Alice Harikalar Diyarında, 10. Bölüm

Buenos Aires'te lisenin sonu ile Avrupa'da tam zamanlı bir yayıncılık mesleğinin başlangıcı arasında, Paris'te ve Londra'da neredeyse gelişigüzel bir şekilde okuyarak, satın alamayacağım kadar pahalı olan kitapları gözden geçirerek, ihtiyatsız arkadaşlar bana ödünç verdiklerinde üstünkörü okuyarak, halk kütüphanelerinden birkaç tanesini öğrenme hatırına değil de eşlik etsinler diye alarak ve hemen hemen hiçbir şeyi bitirmeyerek muhteşem bir on yıl geçirdim. Okumama hiçbir yöntem, bilimsel düzen, görev duygusu ya da şiddetli merak hâkim değildi. Zihnen olduğu kadar bedenen de sürükleniyordum.

Beatles'ın son 33'lüğünün yılında, yaklaşık bir yıldır mutlu bir şekilde yaşadığım Paris'i terk ettim ve birkaç aylığına Londra'ya yerleştim, üç başka adamla bir evi paylaşıyor, haftada beş sterlin ödüyordum. Arjantin pasaportum, Avrupa'da çalışma izni almamı imkânsız hale getirmişti, ben de Carnaby Street'te

ve daha sonra da Mr. Fish denen bir dükkânda boyalı deri kemerler satarak hayatımı kazanıyordum. Şanlı saatim, bizzat Mick Jagger kemerlerimden birini alıp bir konserde sahnede takınca geldi. Hayat bir daha asla o kadar alicenap davranmadı.

Ama Talih'i hafife alırız. Anlık bir dürtüyle, Paris'e giden bir arkadaşıma eşlik ettim ve Café de Flore'da bir kahveyi yavaş yavaş içerek, şehirlerin bu en heyecan vericisini ne demeye terk ettim diye düşünerek birkaç gün kaldım: Sonra, Piccadilly'de bir aşağı bir yukarı fırtına gibi esen, kemersiz öfkeli müşterileri hayal ederek, Londra'ya dönme vaktinin geldiğine karar verdim. Bu, Eurostar'ın olmadığı tarih öncesi günlerdeydi ve tren ücreti hayli ucuz sayılırdı. Biletimi aldım ve akşamüstü Calais'ye doğru yola çıktım.

Garde-du-Nord–Calais ekspresinin, çatlamış deri koltukları ve tuhaf bir şekilde takılmış cam çerçeveleriyle karamel rengi vagonu, insanı en hoş karşılayan yerlerden biri değildi. Okumaya çalıştım ama kendimi kafası karışmış, rahatsız hissettim. Kurşuni mahalleleri geride bırakıp kuzeydeki banliyölerin çirkin semtlerinden geçmeye başlarken sanki bütün vagon bir anlığına ortak bir melankoli duygusunun esiri oldu: Köşedeki koltukta oturan kadın mırıldanmayı bıraktı, bebek ağlamasını bastırdı, gürültücü ergen grubu artık konuşmadı ve tekinsiz sessizlikte, karanlığın perdesi altında Normandiya kırlarına girdik. Hiç ziyaret etmediğim bir kent olan ve benim hayalhanemde Saint-Exupéry'nin telif hakkına sahip Arras'tan hızla geçtik. Sonra hava küf ve tuz kokmaya başladı ve platform boylarındaki tabelalar, Calais'ye geldiğimizi ilan etti.

İngilizlerin İngiliz Kanalı demekten hoşlandıkları şeyi geçmek, herkesin bildiği gibi, soluk ayışığında midesi bulanan seyyahı, hafiften ağırlaşmış muazzam çökelek peyniri yığınları gibi karşılayan Dover'in beyaz falezlerinin görünüşünün hiç çare olmadığı, mide bulandırıcı bir tecrübedir. İskele tahtasında sarsak sarsak yürüdüm, pasaport kontrolü kuyruğunda bekledim.

Fransız bilet kontrolörleri müsamahasızdır ama adildir. İnsan onları akşamları sone yazıp hafta sonlarında da meyve ağaçlarının bakımıyla meşgulken hayal ediyor; hem kafiye hem de yaprak biti zehiri konusunda sertler. Göçmen bürosu memur-

ları farklı. İster Fransız olsunlar ister İngiliz (özellikle de, şimdi çeyrek-sınırsız olan Avrupa Birliği öncesindeki o günlerde), bu memurlara hâkim olan Adalet Ruhu değil, İktidar Hayaleti'dir ve kasaplar gibi onlar da soğuk ellerinde kimlik belgelerinizi tutmayı severler, sanki karaciğeriniz ya da inciğinizmiş gibi. Pasaport masasının arkasındaki görevli, tıpkı *Arabistanlı Lawrence*'taki Peter O'Toole'a benziyordu. Soluk mavi gözlerini pasaportuma dikti, bana bakmak için onları yukarı kaldırdı, sonra gene pasaporta baktı ve bir kez daha bana. Gördüğü şey onu son derece hüzünlendirmiş gibiydi.

O sıralar Carnaby Street'e uygun olacak şekilde, Clignancourt'daki Marché aux Puces'den alınma kıyafetlere bürünmüştüm. Sandaletlerim ve ifil ifil beyaz pamuk gömleğim Hint işiydi, kiraz kırmızısı pantolonum İspanyol paçaydı. Kendi tasarımım olan ve tamı tamına (gerçi kendim söylüyorum ama) Poussin'in Leda ve Kuğu tarzında resimlediğim bir kemer takıyordum. Buklelerim, çapkın bir edayla omuzlarıma düşüyordu.

Peter, alçak, acılı bir sesle, "Ziyaretinizin amacı nedir?" diye sordu.

Birden anladım ki, tıpkı yukarıda, Cennet'teki adaşıyla yüz yüze gelmiş olsam yapacağım gibi, Peter'a beni krallığına sokması için iyi bir neden vermek zorundaydım. Beynim süratli bir sonuca vardı. Bu adam bir bürokrattı. Bürokratlar resmiyetten etkilenir. Babam on beş yıl önce Arjantin büyükelçisiydi. Büyükelçilerden daha resmisi az bulunur. Uyduruk Arjantin aksanımla, ona sabık Arjantin büyükelçisi olan babamla buluşmaya geldiğimi söyledim.

Peter'ın kaşları hafifçe kavislendi.

"Peki nerede buluşacaksın... hımmm... büyükelçiyle?"

Beynim gene umutsuzca bir cevap bulmaya çalıştı. Bir keresinde Londra'da bir Kurtuluş Ordusu hostelinde kalmıştım, tam karşısında (o sıralarda bana göre) çok şık bir otel vardı. Adını hatırladım.

"St. James Oteli'nde" dedim.

(Yıllar sonra St. James'in Fransızların *hôtel de passe* dediği bir otel, pek çok şunun bunun kaldığı mekân olduğunu öğrenecektim.)

"Demek rezervasyonunuz... hımmm... St. James'te?" diye sordu Peter.

"Sanırım... babam yaptı rezervasyonu."

"Öyleyse telefon edelim, değil mi?" dedi Peter.

O vakte kadar diğer yolcular yanımızdan geçip gitmişti, feribota biniyorlardı. Manş Denizi'ni aşıp Londra'ya nasıl gideceğim konusunda hiçbir fikrim yoktu. Cebimde on frankla iki sterlin vardı. İngiltere'de otostop yapmanın adı kötüye çıkmıştır.

Peter telefonu kapadı.

"St. James'de... hımmm... Büyükelçi Manguel için rezervasyonları yok."

Bir başka görevli bize katıldı. Peter'ın yüzünde bir tebessümün iması belirdi, hüznünün bir kısmını dağıttı.

"Bu centilmen, babasının bir Arjantin büyükelçisi olduğunu ve onunla Londra'da, St. James'de buluşacağını söylüyor."

"St. James'de mi?"

Öteki görevli gözlerini devirdi.

"Anlıyorum."

"Ama Manguel adına rezervasyonları yok. Belki de Arjantin büyükelçiliğini aramamız en iyisi."

Bu saatte kimse olmaz diye karşı çıktım. Gece yarısından az önceydi.

"Deneyelim, değil mi?" dedi öteki görevli.

Denedi, telefona besbelli yalnızca İspanyolca bilen biri çıktı. Öteki görevli telefonu bana verdi.

"Ona babanı tanıyor mu ve sana kefil olur mu diye sor."

İspanyolca kiminle konuştuğumu sordum.

"Ben José" dedi ses.

"José" dedim, "her kimsen, lütfen görevliye babamı, sabık büyükelçi Manguel'i tanıdığını söyler misin?"

"Elbette" dedi José.

İçimden, Arjantin yoldaşlık ruhuna şükrederek telefonu öteki görevliye verdim.

"Size söyleyecek" dedim.

Öteki görevli José'nin İspanyolca beyanını dinledi.

"Ne dediğinizi anlamıyorum. İngilizce tekrarlamayı dener

misiniz? Ah. Evet. Peki, büyükelçilikteki pozisyonunuz nedir, efendim? Anlıyorum. Teşekkürler."

Telefonu kapattı.

"Korkarım hademenin size kefil olması yeterli değil" dedi.

O arada Peter sırt çantamı ilgiyle gözden geçiriyordu. Diş macunu tüpümü açtı, bir kısmını sıktı, tadına baktı. *Siddhartha*'mın sayfalarını çevirdi. Çin buhurdanlarımı kokladı. Sonunda adres defterimi buldu. Onunla birlikte büroya girip gözden kayboldu. Dışarı çıktığında yüzünde bir gülümseme vardı, Hartum'un ele geçirilmesinden sonra Lawrence'ın yüzündeki gibi.

"Anlaşılan Londra'da bir evi paylaştığınızı bize söylemeyi ihmal etmişsiniz. Arkadaşlarınızdan biri bize Carnaby Street'te ıvır zıvır sattığınızı, çalıştığınızı söyledi. Tahminimce çalışma izniniz yoktur, değil mi? Şimdi, bir büyükelçinin oğlu neden yapsın bunu?"

Portatif karyolası olan küçük beyaz bir odaya alındım, Paris'e dönen ilk trene kadar orada beklemem gerektiği söylendi. Gece boyunca neler kaybetmek üzere olduğumu düşündüm: Odam, topladığım kitaplar, Mick Jagger'ın lütfuna mazhar olan sanat hayatım. Okumaya başladığımdan beri Londra benim zihnimde bir tür Cennet Bahçesi olmuştu. En sevdiğim hikâyeler orada geçiyordu; Chesterton ve Dickens orasını bana aşina kılmıştı; başkaları için Kuzey Kutbu ya da Semerkant neyse, Londra da benim için oydu. Şimdiyse, iki sinir bozucu, kılı kırk yaran görevli yüzünden, bir o kadar uzak ve erişilmez bir hal almıştı. Bürokrasi, adaletsiz göçmenlik yasaları, başkalarının diş macununu sıkmasına izin verilen mavi gözlü çalışanlara tanınan iktidar, o zamanlar bana alçakça, nefret verici gelmişti (şimdi de öyle geliyor). Öte yandan Fransa Özgürlük, Kardeşlik, Eşitliğin ülkesiydi, belki de o sırada olmasa bile. Robespierre'i muhabbetle düşündüm.

İşte böylece 1970 Kasım'ında ılımlı bir anarşist oldum.

Proteus'a Saygı

"Kimim ben bu dünyada? Ah, *işte* büyük yapboz bu!"

Alice Harikalar Diyarında, 2. Bölüm

Kütüphanem bana sorunun kadim bir sorun olduğunu söylüyor.

Efsaneye göre Proteus yalnızca Mısır kralı değildi, aynı zamanda bir deniz tanrısıymış, su sürülerinin çobanıymış, geleceği görebilirmiş ve sürekli olarak görünüşünü değiştirirmiş. Dante bu değişkenliği ceza olarak hayal ediyordu: Cehennem'inin sekizinci çemberinde, fani hayatlarında onlara ait olmayana el attıkları için hırsızlar ve soyguncuların ölümden sonra dünyevi bedenlerinin biçimine bile sahip olmama ve mütemadiyen başka bir şeye dönüşme, "bir daha asla vaktiyle olduklarını olamama" lanetine uğradıkları düşünü görürdü.

Hepimiz bir gün Harikalar Diyarı'nda Tırtıl'm Alice'e sorduğu korkunç soruyla karşı karşıya gelmeliyiz mutlaka: *"Sen* kimsin?" Gerçekten de: Kimiz biz? Gelişen hayatlarımız boyunca vermeye çalıştığımız cevaplar asla tam olarak ikna edici değildir. Biz aynadaki yüzüz, bize verilmiş olan isim ve milliyetiz, kültürlerimizin azimle tanımladığı cinsiyetiz, baktıklarımızın gözlerindeki akisiz, bizi sevenin fantezisiyiz ve bizden nefret edenin kâbusuyuz, beşikteki yeni başlamış bedeniz ve kefendeki hareketsiz cesediz. Biz bütün bunlarız ve aynı zamanda bunların zıddıyız, gölgelerdeki benliğimiziz. Sözde sadık benzerliği-

mizde, tam tamına olması amaçlanmış tanımımızda eksik olan gizli özellikleriz. Varolmanın eşiğindeki biriyiz, aynı zamanda çok eskiden varolmuş biri. Kimliğimiz ve varolduğumuz zaman ile yer akışkan ve geçici, su gibi.

Alice Harikalar Diyarında'da kahramanın pek çok kimliğini, hatta okurlarınkini de mükemmelen gösteren bir başka sahne var ve kitabın ilk bölümlerinden birinde yer alıyor. Tavşan deliğinden düştükten sonra Alice sanki artık kendisi değilmiş duygusuna kapılır ve yerini kimin aldığını merak eder. Umutsuzluğa kapılacağına, biri ona "Tekrar yukarı çık canım!" diye seslenene kadar beklemeye karar verir. Sonra şunu sorar: "Kimim ben, öyleyse? Önce bunu söyle bana, sonra, eğer o kimse olmaktan hoşlanırsam, yukarı gelirim: Hoşlanmazsam, başka biri olana kadar burada, aşağıda kalırım."

Rüyalarda, kitaplarda ve gündelik hayatta sorgulayıcı gözümüzü bekleyen çok sayıda yüz (hepsi bizim yüzümüz) sonunda, heyhat, gerçek olur. Başlangıçta görünümleri bizi eğlendirebilir ya da aklımızı karıştırabilir; bir süre sonra etten maskeler gibi derimize ve kemiklerimize yapışırlar: Proteus şeklini değiştirebiliyordu ama sadece biri onu yakalayıp da sıkıca tutana kadar: O zaman tanrı gerçekte olduğu gibi görünmesine izin verirdi, bütün başkalaşımlarının karışımı gibi. Pek çok kimlik de böyledir. Bizim gözümüzde ve başkalarının gözünde değişir ve çözülürler, *Ben* kelimesini birden telaffuz edebildiğimiz âna kadar.

Sonra göz aldanması, sanrı, tahmin olmayı bırakır ve şaşırtacak kadar kesin bir kanıyla, bir tezahür halini alırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

USTANIN DERSİ

"Geri dön!" diye seslendi Tırtıl arkasından. "Sana söyleyecek önemli bir şeyim var!"

Alice Harikalar Diyarında, 5. Bölüm



Borges Âşık

"Öyledir" dedi Düşes, "ve bundan da alınacak ders şudur: 'ah, aşktır, aşk, dünyayı döndüren!' "

"Birisi dedi ki" diye fısıldadı Alice, "herkes kendi işine bakınca olurmuş!"

"Eh, olsun! O da aşağı yukarı aynı anlama gelir" dedi Düşes.

Alice Harikalar Diyarında, 9. Bölüm

1966'da Buones Aires'te bir öğleden sonra, yazar Estela Canto'nun dairesinde yemeğe davet edilmiştim. Elli yaşlarında, birazcık sağırdı, harikulade, suni şekilde kızıl saçı ve kocaman, aşırı derecede miyop gözleri vardı (insanların yanında gözlük takmayı cilveli bir şekilde reddederdi); küçük, pis mutfakta sendeleyerek dolaşır, bezelye konservesi ve sosislerden yemek hazırlarken, bağıra bağıra Keats ve Dante Gabriel Rossetti'den parçalar okurdu. Borges en iyi kısa hikâyelerinden birini, "Alef"i ona adamıştı ve o da kimsenin bunu unutmasına izin vermezdi. Ancak Borges, bu anıya karşılık vermedi. Ben Canto'nun adını telaffuz edip onu göreceğimi söyleyince, bir şey demedi: Biri daha sonra bana Borges için sessizliğin bir nezaket biçimi olduğunu söyleyecekti.

Canto ile tanıştığımda, kitapları artık Arjantin edebiyat dünyasının bir parçası sayılmıyordu. Manuel Puig'in kuşağını lanse eden ve Latin Amerika patlaması adı verilen şeyin ardından, edi-

törler artık onun kitaplarını basmak istemiyordu ve romanları artık, mutfağı kadar tozlu dükkânlarda ucuza elden çıkarılıyordu. Uzun zaman önce, kırklı yıllarda, editörlüğünü bir süre Borges'in yaptığı *Anales de Buenos Aires*'ten *Sur*'a varana kadar, dönemin birkaç edebiyat dergisinde William Hazlitt üslûbunda (ona hayrandı) denemeler yazmıştı, Leonid Andreyev'inkileri hatırlatan (öyle düşünüyordu) gerçekçi hikâyeleri, *La Nación* ve *La Prensa* gibi gazetelerin eklerinde yayımlanmış, psikoloji ile sembolizm arasında kararsız kalmış romanları ise Buenos Aires entelijansiyası tarafından okunmasa bile iyi eleştiriler almıştı. Canto'ya göre, düşüşüne fazla akıllı oluşu sebep olmuştu. Tedbirli bir şekilde kardeşlerarası ensest rivayetlerini teşvik eden mükemmel çevirmen erkek kardeşi Patricio Canto ile birlikte, jürisinde Borges'in, romancı Eduardo Mallea'nın ve kısa hikâye yazarı ve eleştirmen Carmen Gándara'nın olduğu bir edebiyat yarışmasını kazanmak için bir tertip düzenlemişti. İki Cantos, herkesi memnun edecek bir roman yazacaktı: Borges için bir Dante alıntısı, Mallea için sanat, edebiyat ve ahlak üzerine felsefi bir tartışma, Gándara için de Gándara'dan bir satır. Sadakatine inandıkları edebiyatçı bir kadının ismi arkasına gizlendiler ve metni *Luz era su nombre* (Işıktı Adı) adıyla teslim ettiler, oybirliğiyle birincilik ödülünü aldı. Ne yazık ki, sanatsal dostlukların nasıl olduğu malum, edebiyatçı kadın onlara ihanet etti, komplo açığa çıktı ve kumpasçı kardeşler Buenos Aires'teki her edebiyat salonundan kovuldu. Cantolar, kısmen garez duydukları için, kısmen de Rus edebiyatına karşı yanlış yönlendirilmiş bir yakınlık duydukları için, Arjantin Komünist Partisi'ne katıldılar (ki, Ernesto Sábato'nun bir keresinde dediğine göre, bunak üyeleri toplantılarına uyuyarak katıldığı için Muhafazakâr Parti'den ayırt edilmez durumdaydı. Pişmanlık uyandıran gençliğinde Bolşevik devrimini öven bir şiir kitabı yazmış olan Borges'e göre, Komünizm lanetlenmeydi.

Yemekte Canto bana, "Alef"in (yirmi yıl sonra Sotheby's'de yirmi yedi bin dolardan fazlasına satacaktı) elyazmasını görmek isteyip istemediğimi sordu. İstediğimi söyledim. Yağla halelenmiş kahverengi bir dosyadan titizlikle oluşturulup "bir cücenin elyazısıyla" (Borges bir seferinde küçük ve bağıntısız harflerini böyle tanımlamıştı) yazılmış, önemsiz düzeltmeleri ve alternatif

versiyonları olan on yedi sayfayı çekip çıkardı. Son sayfaya yazılmış ithafı gösterdi. Sonra da masanın üstünden uzandı, elimi tuttu (On sekiz yaşındaydım, dehşete kapılmıştım), yanağına koydu. "Dokun şu kemiklere" diye emretti, "o sıralar güzel olduğumu anlayabilirsin."

"O sıralar" Canto'nun Adolfo Bioy Casares ile karısı Silvina Ocampo'nun evinde Borges'le karşılaştığı 1944 yılıydı. İyi bir şair ve daha iyi kısa hikâye yazarı olan Ocampo, *Sur* dergisinin zengin ve aristokrat kurucusu Victoria Ocampo'nun kız kardeşiydi. Silvina'dan sekiz yaş küçük olan Bioy, Arjantin'in en büyük mandıra imparatorluklarından birinin varisiydi. Mandıra markası *La Martona*'ya annesi Marta'nın adı verildi. Borges ve Bioy ilk kez *La Martona* yoğurt için bir dizi reklamda işbirliği yaptı.

Estela Canto'nun Borges ile ilk karşılaşması, onun görüşünce, bir *coup de foudre** olmaktan çok uzaktı. "Gene de" diye ekledi nostaljik bir tebessümle, "Beatrice de Dante'den pek etkilenmemişti."

Sanki onun tepkisini haklı çıkarmak ister gibi, Canto'nun kırk beş yaşındaki Borges'i (daha sonra anıları *Borges a contraluz*'da yayımlanmıştı) kasten çekicilikten uzaktı. "Tombuldu, hayli uzundu, sırtı düzdü, solgun ve etli bir yüzü, şaşılacak kadar küçük ayakları ve el sıkışmada kemiksiz, gevşek bir eli vardı, sanki kaçınılmaz dokunuş gerçekleşince rahatsız olmuş gibi." Bir seferinde, bir gazeteci ona bağımsızlık savaşlarında İspanyollar'a karşı savaşmış olan Arjantin'in ulusal kahramanı General San Martin hakkında ne düşündüğünü sorduğunda, Borges'in sesinin titrekliğini çok etkili biçimde kullandığını duyma fırsatım olmuştu. Borges ağır ağır cevap verdi, "Devlet bürolarını ... ve okul ... bahçelerini ... süsleyen ... bronz büstleri; askeri ... marşlarda ... durmadan ... tekrarlanan ... adı; on pesoluk ... paralardaki ... yüzü..." Gazeteci hayretler içinde otururken uzun süre sessiz kaldı. Kız tam böyle tuhaf bir seçim için açıklama istemek üzereydi ki Borges devam etti, "... beni kahramanın gerçek imajından uzaklaştırdı."

Borges'le ilk kez karşılaştığı gecenin ardından Canto sık sık Bioy'larda yemek yedi, konuşmaların canlı olduğu yemek-

* Fr. Yıldırım aşkı. (ed. n.)

ler, çünkü Ocampo'nun konuklarına "Seçme şansınız olsa, nasıl intihar ederdiniz?" cinsinden sorular soruvermek gibi rahatsız edici bir alışkanlığı vardı. Bir yaz akşamı, Borges ve Canto tesadüfen birlikte çıkarken, Borges onunla birlikte metroya kadar yürüme izni istedi. İstasyonda Borges kekeleyerek biraz daha yürüyebilmeyi önerdi. Bir saat sonra kendilerini Avenida de Mayo'daki bir kafede buldular. Besbelli sohbet edebiyata kaydı ve Canto *Candida*'ya hayran olduğunu söyleyip oyunun sonundan bir bölüm alıntısı yaptı. Borges büyülenmişti, ilk kez Bernard Shaw'dan hoşlanan bir kadınla karşılaştığını belirtti. Sonra, başlangıç aşamasındaki körlüğüyle ona bakıp İngilizce iltifat etti: "Bir Mona Lisa tebessümü ve bir satranç atının hareketleri." Kafe kapanırken çıktılar, sabah üç buçuğa kadar yürüdüler. Ertesi gün Borges, ona görme talebinde bulunmadan, evine Conrad'ın *Youth*'unun bir nüshasını bıraktı.

Borges'in Estela Canto'ya kur yapması iki yıl kadar sürdü, Canto bu süre için "O bana âşıktı, ben de ondan hoşlanıyordum" dedi. Buenos Aires'in güney semtlerinde uzun yürüyüşlere ya da amaçsız tramvay gezilerine çıkarlardı. Borges tramvaylardan hoşlanırdı: Bir belediye kütüphanesindeki sefil işine gidip gelirken 7 numaralı tramvayda, Dante'nin *Commedia*'sının çift dilde bir baskısını okuyarak kendi kendine İtalyanca öğrenmişti. "Cehennem'e İngilizce başladım; Araf'tan çıktığımda, Dante'yi özgün dilinde takip edebiliyordum" demişti bir seferinde. Canto'yla birlikte değilken ona biteviye yazardı, Canto'nun daha sonra *Borges a contraluz*'a dahil ettiği mektupları usulca etkiler insanı. Ona haber vermeksizin şehirden ayrıldığı için özür dileyen tarihsiz bir mektupta, "korku ya da nezaketten, senin için temelde bir zahmet ya da görev olduğumun hüzünlü inancıyla" diyor ve daha sonra da itiraf ediyor: "Kader, kendilerini tekrar edip duran biçimlere girer, dairevi desenler vardır; şimdi de bu yeniden ortaya çıkıyor: gene Mar del Plata'da, senin hasretini çekiyorum."

1945 yazında ona "dünyadaki bütün yerler" olacak bir yer hakkında bir hikâye yazmak ve bu hikâyeyi ona ithaf etmek istediğini söyledi. İki-üç gün sonra onun evine, Canto'nun Alef'i içerdiğini söylediği küçük bir paket getirdi. Canto paketi açtı,

içinde, hizmetçinin dört yaşındaki oğlunun hemen kırdığı küçük bir kaleydoskop vardı.

Alef'in hikâyesi, Borges'in sevdalanmasıyla birlikte ilerledi. Ona bir kartpostal üzerine İngilizce yazdı:

> Perşembe, beş civarında.
>
> Buenos Aires'teyim. Seni bu gece göreceğim, seni yarın göreceğim, birlikte mutlu olacağımızı biliyorum (mutlu, avare, bazen nutku tutulmuş ve mükemmelen aptalca) ve daha şimdiden senden ayrılmanın, nehirler, şehirler, ot öbekleri, koşullar, geceler ve günlerle senden koparılmanın bedensel sancısını hissediyorum.
>
> Söz veriyorum, bunlar sana yazma iznini kendime tanıyacağım bu türde son satırlar; artık kendime acıyıp durmayacağım. Canım sevgilim, seni seviyorum; sana bütün mutlulukları diliyorum; önümüzde engin, karmaşık ve sımsıkı örülmüş bir mutluluk geleceği uzanıyor. Korkunç bir nesir şairi gibi yazıyorum; bu talihsiz kartpostalı bir daha okumaya cesaret edemeyeceğim. Estela, Estela Canto, sen bunu okuduğunda sana vaat ettiğim hikâyeyi bitiriyor olacağım, uzun bir serinin ilkini.
>
> Senin,
> Georgie

"Her yer olan yerin hikâyesi" (Borges başka bir kartpostalda böyle diyordu) Anlatıcı Borges'in âşık olduğu güzel Buenos Airesli aristokrat Beatriz Viterbo'nun öldüğü yazda başlar. Beatriz'in kuzeni olan bilgiç ve tumturaklı şair Carlos Argentine Daneri (Borges'in bu karakteri, İspanya Kraliyet Edebiyat Akademisi'nin tavsiye ettiği kelime dağarcığına sadakatle bağlı olan bacanağı yazar Guillermo de Torre'nin karakteri üzerine kurduğu rivayet olunur), yer ve semadaki her şeyi içerecek muazzam bir epik şiir hazırlamaktadır; esin kaynağı ise, bütün varlığın toplandığı bir yer olan Alef'tir. Bu yer, der Daneri Borges'e, Beatriz'in bodrumuna inen on dokuzuncu basamağın altındadır ve insan onu görebilmek için zeminde belli bir pozisyonda yatmalıdır. Borges bunu yapar ve Alef ona görünür. "Alef'in çapı iki-üç santimden daha fazla olamazdı, ama bütün kozmik boşluk oradadır, hacmi

azalmamış olarak." Her şey şaşkın gözleri önünde Whitmanvari bir liste olarak görünür: "Yoğun nüfusuyla denizi gördüm, şafağı ve akşamı gördüm, Amerika kalabalıklarını gördüm, siyah bir piramidin ortasında gümüşsü bir örümcek ağı, kırılmış bir labirent gördüm (Londra'ydı), bana çok yakın gözler gördüm, bitmeyen, bir aynaymış gibi bendeki yansımalarını gözleyen..." Liste bir sayfa daha devam eder. Bu imgelemler arasında Borges imkânsız bir şekilde kendi yüzünü ve okurlarının yüzlerini –bizim yüzlerimizi– görür ve "leziz bir şekilde Beatriz Viterbo olmuş olmanın vahşi kalıntılarını." Aynı zamanda, elde edilemez Beatriz'in Daneri'ye yazdığı birkaç "müstehcen, inanılmaz, apaçık mektubu" görüp kendini aşağılanmış hisseder. "Gözlerim kamaşmıştı ve ağladım" diye bitirir, "çünkü gözlerim insanların adını hakları olmadan kullandıkları ama hiç kimsenin şimdiye kadar görmediği o gizli ve sanal nesneyi görmüştü: akıl almaz evreni."

Hikâye bitince Borges onu, *Sur*'un Eylül 1945 sayısında yayımladı. Kısa süre sonra Estela Canto ile Buenos Aires'in varoşlarında, Adrogué'deki Hotel Las Delicias'ta akşam yemeği yediler. Burası Borges için büyük önem taşıyan bir yerdi. Delikanlı olarak ailesiyle birlikte ve okuyarak burada birkaç mutlu yaz geçirmişti; çaresizce mutsuz, otuz beş yaşında bir erkek olarak 25 Ağustos 1934'te burada intihar girişiminde bulunmuştu (1978'de, gelecekte geçen "25 Ağustos 1983" adlı hikâyesinde anacağı bir girişim); burayı, Las Delicias'ı güzel isimli villa Triste-le-Roy'a dönüştürdüğü metafizik polisiyesi "Ölüm ve Pusula"nın mekânı yapmıştı. Akşamları Canto ile kararmış sokaklarda yürürlerdi ve Borges İtalyanca olarak, Beatrice'in Vergilius'a, ona Dante'ye Cehennem'deki yolculuğunda eşlik etsin diye yalvaran satırlarını okurdu.

> Ey ünü dünyayı saran
> dünya durdukça da duracak olan
> Mantova'lı seçkin ruh
> Kısmeti kapalı bir dostum
> ıssız bir yamaçta bir engelle karşılaştı.*

* Bu ve bundan sonraki *İlahi Komedya* alıntıları Rekin Teksoy çevirisindendir. Oğlak Yayınları, 1998. (ed. n.)

Canto dizeleri hatırladı, Beatrice'in istediğini elde etmek için başvurduğu iltifatla Borges'in alay edişini de. "Sonra Borges bana döndü" dedi Canto, "sisli sokak lambasında beni seçebilmesi zordu gerçi, ve evlenme teklif etti."

Yarı eğlenmiş, yarı ciddi, ona evlenebileceğini söyledi. "Ama George, benim Bernard Shaw'un bir müridi olduğumu unutma. Önce yatmadan, evlenemeyiz." Bana yemek masasının öte yanından, "Asla cüret edemeyeceğini biliyordum" dedi.

İlişkileri, ilişki demek caizse, gönülsüz halde bir yıl daha devam etti. Canto'ya göre ayrılıklarına Borges'in, oğlunun üstünden elini çekemeyen biri olarak, onun hanım arkadaşlarına metelik vermeyen annesi neden oldu. Daha sonra, 1967'de, annesi besbelli Elsa Astete de Millán'la evlenmesine rıza gösterdikten sonra ("Bence Elsa'yla evlenmen uygun, çünkü dul ve hayatı tanıyor."), Canto, "Kendinin yerini tutacak birini buldu ona" demişti. Ancak evlilik bir felaketti. Borges'in sevgi duyduğu herkesi kıskanan Elsa, annesini ziyaret etmesini yasakladı ve onu evlerine hiç davet etmedi. Elsa, Borges'in edebiyattaki ilgi alanlarının hiçbirini paylaşmazdı. Çok az okurdu. Borges her sabah kahve ve kızarmış ekmekle birlikte rüyalarını anlatmaktan keyif alırdı; Elsa rüya görmezdi ya da görmediğini söylerdi ki Borges bunu inanılmaz bulurdu. Elsa onun yerine şöhretin Borges'e getirdiği ve onun öylesine kesinlikle hor gördüğü debdebeyle ilgilenirdi: madalyalar, kokteyller, ünlülerle bir araya gelmek. Borges'in konferans vermek için davet edildiği Harvard'da, ona daha fazla ücret verilmesinde ve onlara kalacak daha lüks bir yer sağlanmasında ısrar etti. Bir gece profesörlerden biri Borges'i kaldıkları yerin önünde, terlik ve pijamayla buldu. "Karım beni dışarı atıp kapıyı kilitledi" diye açıkladı Borges, çok mahcup şekilde. Profesör, Borges'i evine aldı ve ertesi sabah Elsa'yla yüzleşti. Kadın, "Onu yatakta görmek zorunda kalan sen değilsin" diye cevap verdi. Bir başka seferinde, Borges'i ziyaret etmeye gittiğim Buenos Aires'teki dairelerinde, Elsa odadan çıkana kadar bekledi ve sonra bana fısıldayarak sordu: "Söylesene bana, Beppo burada mı?" Beppo, Borges'in kocaman beyaz erkek kedisiydi. Ona, orada olduğunu söyledim, koltuklardan birinde uyuyordu. "Tanrıya şükürler olsun" dedi Borges, doğru-

dan doğruya Nabokov'un *Karanlıkta Kahkaha*'sından alınmış bir sahneyle. "Bana kaçtığını söylemişti. Ama onu duyabiliyordum, aklımı kaçırıyorum sandım."

Borges'in Elsa'dan kaçışı kesinlikle utanç vericiydi. Arjantin'de boşanma olmadığı için, başvurabileceği tek yol yasal bir ayrılıktı. 7 Temmuz, 1970'te, Amerikalı çevirmeni Norman Thomas di Giovanni, onu taksiyle Ulusal Kitaplık'tan aldı (Borges'in bürosu buradaydı) ve havaalanına kadar gizlice eşlik etti, burada bir Córdoba uçağı yakaladılar. Bu arada, di Giovanni'nin rehberliğiyle Borges'in talimat verdiği bir avukat ve üç hamal elde yasal bir mahkeme kararı ve Borges'in kitaplarını alma emriyle Elsa'nın dairesinin kapısını çaldılar. Evlilik dört yıldan biraz az sürmüştü.

Borges bir kere daha kaderinde mutluluk olmadığını hissetti. Edebiyat teselli sağlıyordu ama asla yeterli değildi, çünkü aynı zamanda her kayıp ya da başarısızlığın anılarını geri getiriyordu, tıpkı diptiki "1964"ün ilk sonesinin son satırlarında yazarken bildiği gibi:

> Kimse kaybetmez (nafile tekrarlıyorsun)
> Sahip olmadığı ve asla olamayacağı hariç,
> Ama cesur olmak da yetmez
> Unutuş sanatını öğrenmeye.
> Bir simge, bir gül seni parçalar
> Ve bir gitar öldürebilir.

Neredeyse yüz yılı bulan hayatı boyunca Borges sabırlı bir düzenle âşık oldu ve umutları sabırlı bir düzenle boş çıktı. Okumalarımızda karşımıza çıkan edebi beraberliklere haset ederdi: Kipling'in "Without Benefit of Clergy"sindeki İngiliz asker John Holden ile Hintli karısı Ameera ("Sen ne zamandır kölesin ki, kraliçem?"), *Völsunga Saga*'dan iffetli Sigurd ve Brynhild (iki satırı şimdi Cenevre'deki mezartaşına oyuludur), Stevenson ve Fanny (Borges onların mutlu olduğunu hayal ediyordu), G. K. Chesterton ve karısı (hallerinden memnun olduklarını hayal ediyordu). Borges'in sevdiklerinin adlarının uzun listesi, hikâyeleri ve şiirlerindeki ithaflardan çıkarılabilir: Estela Canto,

Haydée Lange, María Esther Vázquez, Ulrike von Kuhlmann, Silvina Bullrich, Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich, Sara Diehl de Moreno Hueyo, Margot Guerrero, Cecilia Ingenieros. Bioy'un dediği gibi "hepsi emsalsiz", "hiçbirinin yeri doldurulmaz."

Bir akşam, Hotel Dora'nın restoranındaki her zamanki renksiz makarnayı yerken bana, edebi bir inançla, "kadınların esrarı ve erkeklerin kahramanca kaderi" dediği şeye inandığını söyledi. Bu esrarı sayfa üzerinde yeniden yaratmayı beceremediğini hissediyordu: Kısa hikâyelerindeki az sayıda kadın, kendi başlarına karakter olmaktansa olay örgüsünün dişlileridir, belki de konusunu ona bir kadının, Cecilia İngenieros'un verdiği intikam peşindeki Emma Zunz hariç. "Düello"daki iki rakip kadın ressam (Henry James'e olan borcunu gerektiği gibi kabullenen bir hikâye) isim hariç cinsiyetten yoksundur, "Yaşlı Kadın"daki yaşlı hanım da öyle. "Araya Giren"deki paylaşılan kadın, rakip erkek kardeşlerin birbirlerine sadık kalmayı sürdürmek için öldürmek zorunda oldukları bir şeyden fazlası değildir pek. Borges'in kurmaca kadınlarının en tuhafı, Ulrike, adını taşıyan hikâyede bir kadından ziyade bir tayftır: Norveçli bu genç öğrenci kendini Sigud dediği ve buna karşılık ona Brynhild diyen yaşlı Kolombiyalı profesör Jacier Otarola'ya verir. Önce istekli görünür, sonra soğuk ve Otarola ona der ki, "Brynhild, sanki aramızda bir kılıç olmasını istermişsin gibi yürüyorsun." Hikâye şöyle sona erer: "Aramızda kılıç yoktu. Zaman kum gibi kayıp gitti. Aşk aktı, gölgelerde dünyevi ve ben ilk ve son kez Ulrike'nin imgesine sahip oldum."

Öte yandan Borges'in erkekleri, herhangi bir şey başarıp başarmadıklarını pek bilmeden, seyrek olarak başarısızlığa uğradıklarının farkında olarak, metin bir kararlılıkla kahramanca kaderlerini yerine getirirler. "Döngüsel Yıkıntılar"ın rüya gören ve kendisinin de bir başkasının rüyası olduğunu anlayan Mecusi'si; eserlerinin "sanatta değil, sadece sanat tarihinde" yeri olduğunu kabul eden çalışkan romancı Herbert Quain; ölümüne isteyerek giden metafizik detektif Erik Lönrrot; labirentteki, kurtarıcısının onu katletmesini sabırla bekleyen boğa yüzlü mahpus; Tanrı'nın ölmeden önce bir oyun bitirmesine izin vermek için gizli bir mucize gerçekleştirdiği oyun yazarı Jaromir Hladík; "Güney"de,

sakin hayatını taçlandırmak için aniden kendisine epik bir ölüm teklif edilen yerleşik Juan Dahlmann – bütün bunlar Borges'in kaderlerini bir şekilde paylaştığını hissettiği erkeklerdi. Buenos Aires Üniversitesi'ndeki konferanslarından biri "Bütün erkekler gibi mutsuz olan Platon..." diye başlıyordu. Sanırım Borges bunun kaçınılmaz hakikat olduğunu hissediyordu.

Borges basit, karmaşıklıktan uzak bir birlik dilemişti; kaderden payına, olay örgüleri Henry James'e aitmiş gibi görünen, icat edilişlerine hayran kalsa da tartışmalarını bazen psikolojik olarak çapraşık bulduğu dolaşık gönül işleri düştü. Maria Kodama ile son evlilik girişimi görünürde 26 Nisan 1986'da, ölümünden iki ay önce, küçük bir Paraguay kasabasının belediye başkanı tarafından gıyabında çıkarılmış bir evlilik izniyle gerçekleşmişti. "Görünürde" diyorum, çünkü işlemler kafa karıştıran bir muamma halinde yürütüldü ve Borges'in Elsa ile evliliği hiçbir zaman hükümsüz kılınmadığı için Maria ile evlenerek iki eşlilikten suçlu olabilir. Maria onun Anglosakson kurslarındaki öğrencilerinden biriydi ve daha sonra, altmışlı yıllarda seyahatlerinde ona eşlik etmeye başlamıştı. Borges ile evlenmesi pek çok kişiyi şaşırttı ve ihtiyar adamı kasıtlı olarak dostlarından uzaklaştırdığı duygusuna kapıldıkları için kızdırdı. Gerçek şuydu ki Borges'in arkadaşları onun muhabbet ya da ilgi gösterdiği herkesi kıskanırdı ve Borges de, bir Yehova istekliliğiyle, bu kıskançlıkların serpilmesine meydan verirdi.

Şimdi, seksenli yaşlarında, dizginler Maria'nın elindeyken, Borges artık Bioys'da yemek yemiyordu, eski tanıdıklarının çoğuyla görüşmüyordu: Bütün bunların kabahati asla Borges'in değişkenliğinin bir sonucu olarak değil, María'nın suçu olarak görülüyordu. Kimse Borges'in yıllar boyunca çocukça bir sevgi değişimiyle bir şiirin ithafından çoğu kez bir ismi silip yerine başka, daha yeni birinin adını koyduğunu hatırlamıyordu: Yeni silmeler Maria'ya bağlanıyordu. Ebedi Buenos Aires'inden uzakta, Cenevre'de ölmesi bile Maria'nın suçu sayılmıştı. Borges ölümünden bir ya da iki gün önce Cenevre'den Bioy'u aramıştı. Bioy sesinin sonsuz bir hüznü yansıttığını söylemişti. "Cenevre'de ne işin var? Eve gel" demişti Bioy ona. "Gelemem" diye cevap vermişti Borges. "Ve zaten, ölmek için her yer ye-

terince iyidir." Bioy dostluklarına rağmen kendisinin bir yazar olarak böylesine iyi bir sahneden çıkış cümlesine dokunmakta tereddüt edeceğini söylemişti.

Ama Maria Kodama'yı sadece Borges'in üzerine titreyen, gayretli bir refakatçi olarak görenler de vardı: Borges'in Gallimard'daki editörü Héctor Bianciotti örneğin, ve Cortázar'ın dulu Aurora Bernárdez. Onlara göre Borges nihayet kararlı, kıskanç, mesafeli, koruyucu Beatrice'iyle karşılaşmıştı. Borges Bianciotti'ye demişti ki, "Karaciğer kanserinden ölüyorum ve hayatımı Japonya'da sona erdirmek istiyorum. Ama Japonca bilmiyorum, birkaç kelime hariç ve son saatlerim konuşarak geçsin isterdim." Cenevre'den, Bianciotti'den ona yazılarında asla bahsini etmediği kitaplar göndermesini istedi: Molière'in komedileri, Lamartine'in şiirleri, Rémy de Gourmont'ın yapıtları. Bianciotti o zaman anladı: Bunlar, Borges'in ona Cenevre'de bir ergen olarak okuduğunu söylediği kitaplardı. Seçtiği son kitap, Novalis'in *Heinrich von Ofterdingen*'iydi, Almanca bilen hemşireden uzun, acılı bekleyiş sırasında ona bunu okumasını istemişti. Ölmeden bir gün önce Bianciotti onu görmeye geldi ve gece boyunca başucunda oturarak ertesi sabaha kadar ihtiyar adamın elini tuttu.

Borges 14 Haziran 1986'da öldü. On yıl sonra, onun anısı hatırına "Alef"i yeniden okurken, Borges'in yapıtlarındaki her şeyi kapsayan uzam fikrine nerede rastladığımı merak ettim: Thomas Hobbes'un "Alef"e epigraf olarak alıntılanmış *nunc-stans* ya da *hic-stans*'ı. İki raf Borges'imi taradım: lime lime, dizgi hatası dolu özgün Emecé baskıları; daha az dizgi hatası olmayan tamamlanmamış *Obras completas* ve *Obras completas en colaboración*'un iki şişman cildi; kuşe kâğıda basılı ve sanki daha ayrıntılı Alianza baskıları; değişken İngilizce çeviriler; *Oeuvres*'ünün, Jean-Pierre Bernès'in onca muhabbetli editörlüğüyle, benim gözümde özgün İspanyolcaların neredeyse yerine geçen fevkalade Fransızca Pléiade baskısı. (Borges aldırmayabilirdi: Bir keresinde William Beckford'un Fransızca yazılmış *Vathek*'inin İngilizce versiyonu için, "özgün eser çeviriye sadık değil" demişti.)

Borges'in Fransa'da tanınmasından sorumlu Roger Caillois (Borges bir keresinde, "Ben Caillois'nın bir icadıyım" demişti),

üstadın merkezi temasının labirent olduğunu öne sürmüştü; sanki bu varsayımı doğrulamak için, Borges'in yazılarının biraz acemice çevrilmiş en bilinen İngilizce derlemesi çoğul olarak bu adı taşır. Hayrettir ki (en azından, kendimi Borges'in yapıtlarına hayli aşina biri diye düşünen benim için), bu kitapları yeniden okudukça, yazılarının tamamı boyunca göze görünenin labirentten ziyade bütün nesneler ya da yerler ya da kişiler ya da anlar olan bir nesne, yer, kişi ya da an fikri olduğunu keşfettim.

Pléiade cildimin iki kapak içi ile boş bırakılan ön ve arka sayfalarına bir liste yaptım ama eminim ki eksiksiz olmaktan çok uzaktır:

En üstünde en aşikâr olan var: "Alef"e hep eşlik etmiş "Zahir". Arapçada "görünen" anlamına gelen *zahir,* bir kere görülünce unutulamayan bir nesnedir (bir sikke, ama aynı zamanda bir kaplan, bir usturlap). Tennyson'ın çatlak duvardaki çiçek hakkında dizesini alıntılayan Borges, "Belki de, ne kadar mütevazı olsa da, dünyanın tarihini ve onun sonsuz etkiler ve nedenler ardışıklığını ima eden hiçbir olay olmadığını kastetti" diyor. Sonra "kimilerinin Evren dediği" meşhur Babil Kütüphanesi geldi ve bu evren son derece az sayfalı bir kitaba kısalarak girdi, hikâyenin bir notunda bahsi geçti, daha sonraki "Kum Kitabı"nda genişledi. Yazarın "Kongre" adlı uzun hikâyesinde anlatıcının amaçladığı evrensel ansiklopedi imkânsız değildir: Zaten mevcuttur ve evrenin kendisidir, Haritacılar Milleti haritası gibi (*Düş Kaplanları*'nda), ki Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno*'da önceden sezmiştir, Borges'in kısa fablında da haritasını yapmaya niyetlendiği ülkeyle çakışır.

Karakterler de, Borges'in eserlerindeki yerler ve nesneler gibi her şeyi kapsayıcıdır. Borges'in sevdiği Sir Thomas Browne, hem gelmiş hem geçmiş için şöyle demiştir: "Hiç kimse sadece kendisi değildir; pek azı o adı taşısa da pek çok Diyojen ve pek çok Timon olmuştur: İnsanlar tekrar tekrar yaşanır, dünya geçmiş çağlarda nasılsa şimdi gene öyledir; o zaman hiç yoktu ama o zamandan beri ona paralel olan biri olmuştur ve adeta onun dirilmiş benliğidir." Borges bu paragraftan çok keyif alırdı ve benden birkaç kez onu okumamı istemişti. Browne'm görünürdeki naif "pek azı o adı taşısa da"sını onaylayarak "ki bu da bize

onu sevdiriyor, değil mi?" diyordu ve aslında cevap da beklemeden kıkır kıkır gülüyordu. Bu "dirilen benlik"lerin en eskilerinden biri *Alçaklığın Evrensel Tarihi*'nin olanakdışı sahtekârı, yarı budala olsa da bir adamın aslında bütün adamlar olduğu özdeyişinin yolundan giderek kendini aristokrat Tichborne vârisi olarak yutturmaya çalışan Tom Castro'dur. Bu değişken karakterin diğer versiyonları, hafızası kısa hayatı boyunca görülmüş her şeyin çöp yığını olan, unutmayan ve unutulmaz Funes ("Bellek Funes"); tıpkı İbn Rüşd'ü arayan Borges ve Borges'i arayan okur gibi, yüzyılları aşarak Aristoteles'i anlamaya çalışan Arap filozof İbn Rüşd ("İbn Rüşd'ün Arayışı"nda); Homeros olmuş ("Ölümsüz"de) adam ve tarihimiz boyunca bütün adamların örneği de olan, ve kendine Hiçkimse diyen Odysseus denen bir adamı yaratmış bir adam; *Don Quijote*'yi bir kere daha, ama çağımızda yazmak için Cervantes olan Pierre Menard. "Her Şey ve Hiçbir Şey"de onca adam olmuş Shakespeare Tanrı'ya, tek ve kendisi olmak için yakarır. Tanrı Shakespeare'e O'nun da hiç olduğunu itiraf eder: "Ben de düşledim, senin eserlerini düşlediğin gibi, Shakespeare'im, [der Tanrı], ve düşümün biçimleri arasında benim gibi pek çok olan ve hiçbiri olan sen de varsın." "Babil Piyangosu"nda herkes vali olmuştur, herkes köle olmuştur: Yani herkes herkes olmuştur. Listemde, Borges'in Victor Fleming'in filmi *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'ın eleştirisinin sonundaki şu not da var: "Stevenson'ın düalist meselinin ötesinde ve çağımızın on ikinci yüzyılında Feridüddin Attar'ın oluşturduğu *Mantıku't Tayr*'ına yakın, pek çok karakterinin sonunda kendilerini daimi olan bir'e ayırdığı bir panteist film hayal edebiliriz." Bu fikir, Bioy'la birlikte yazılmış bir senaryo (*Ötekiler*) ve sonra da Hugo Santiago'nun yönettiği bir film oldu. Borges'in günlük konuşmalarında bile hepsi bir arada teması daima hazır bulunmuştur. Onu Malvinas Savaşı* ilan edildikten sonra kısa süreyle gördüğümde her zamanki gibi edebiyattan konuştuk ve dublör temasına değindik. Borges üzüntü içinde bana, "Neden kimse General Galtieri ile Mrs. Thatcher'ın tek ve aynı kişi olduğunu fark etmedi sence?" dedi.

* Malvinas Adaları: İngilizlerin Falkland Adaları dedikleri yere Arjantinlilerin verdiği isim. (ed. n.)

Ama insanlar ile yerlerin bu çokluğu, bu ebedi bir varlık ve ebedi bir yer icadı, Borges'in ahlaki bir zorunluluk olarak gördüğü mutluluk için yeterli değildir. Ölümünden dört yıl önce Borges bir kitap daha yayımladı: Kırklı ve ellili yıllarda yazılıp çok sonraları elden geçirilmiş parçalardan oluşan *Dantevari Denemeler.* Giriş'inin ilk paragrafında Borges kurmaca bir Doğu kütüphanesinde bulunan ve dünyasındaki her şeyin gayretle resmedildiği eski bir gravür hayal eder. Borges, Dante'nin şiirinin de her şeyi kapsayan o gravür gibi olduğunu ima eder, Alef olarak *Commedia.*

Denemeler Borges'in yavaş, duyarlı, astımlı sesiyle yazılmış; sayfaları çevirirken onun kasıtlı duraklamalarını, özgün sözlerinin çoğunu sonlandırmayı sevdiği ironik sorgulayan tonu, ezberden uzun pasaj alıntıları yaptığı ağırbaşlı recitatifi duyabiliyorum. Dante üzerine dokuzuncu denemesi, "Beatrice'in Son Tebessümü", bir konuşma sırasında yapmış olabileceği, kendini sevdiren bir sadelikteki beyanla başlıyor: "Amacım, edebiyatta ulaşılan en dokunaklı dizeler üzerine yorum yapmak. Bunlar *Paradiso*'nun otuz birinci kantosunda ve, meşhur olsalar da, kimse onların altında yatan gizli kederi fark etmişe benzemiyor, kimse onları tam olarak duymamış. Trajik içeriklerinin kitabın kendisinden ziyade kitabın yazarına, kitabın kahramanı Dante'den ziyade yazar ya da mucit Dante'ye ait olduğu gerçektir."

Borges sonra da hikâyeyi anlatır. Araf Dağı'nın doruğunda Dante Vergilius'u gözden kaybeder. Her yeni cenneti geçtiklerinde güzelliği artan Beatrice'in öncülüğünde, gökkubbeye erişir. Bu nihayetsiz bölgede çok uzak olan şeyler, yakında olanlardan daha az açıkça görünür değildir ("Rafael öncesi bir tuvalde olduğu gibi" diye belirtiyor Borges). Dante ta yukarıda bir ışık nehri, melek sürüleri ve düzenli sıralar oluşturan adillerin ruhlarından yapılmış Gül'ü görür. Dante, Beatrice'in gördükleri hakkında konuşmasını bekleyerek döner, ama Hanım'ı yok olmuştur. Onun yerinde muhterem bir ihtiyarın simasını görür. "Ya o? O nerede?" diye feryat eder Dante. İhtiyar adam Dante'ye gözlerini yukarı kaldırmasını söyler ve orada çok yukarısında, haleyle taçlanmış olarak, Gül'ün çemberlerinden birinde Beatrice'i görür ve şükür duasını sunar. Sonra da metin şöyle devam eder:

Böyle yalvardım ona ben;
o uzaklardan baktı, gülümsedi,
sonra sonsuz kaynağa çevirdi gözlerini.

Borges (işinde hep usta) "sanki"nin* çok uzaklığa gönderme yaptığını ama Beatrice'in tebessümünü de fena halde kirlettiğini belirtmiş.

Bu dizeleri nasıl açıklayabiliriz, diye soruyor Borges. Alegorik yorumcular Akıl ya da Zekâ'yı (Vergilius) inanca, ve İnanç ya da Teoloji'yi de (Beatrice) ilahiliğe erişmek için bir araç olarak kabul eder. Bir kez hedefe erişildi mi ikisi de yok olur. "Bu açıklama" diye ekliyor Borges, "okurun da fark etmiş olacağı gibi, soğuk olmadığı gibi kusursuz da değildir; bu dizeler asla böyle sefil bir denklemden doğmamıştır."

Eleştirmen Guido Vitali (Borges onu okumuştu) Dante'nin Cennet'i yaratırken, Hanım'ı için bir krallık kurma arzusuna kapıldığını öne sürmüştü. "Ama ben daha da ileri gideceğim" diyor Borges, "ben Dante'nin edebiyatın en iyi kitabını, ele geçmez Beatrice ile birkaç buluşmayı da araya koymak için inşa ettiği şüphesine kapılıyorum. Ya da, ceza çemberleri, güney Araf, dokuz eşmerkezli çember, Francesca ve Siren ile Grifon ve Bertrand le Born araya eklenivermiştir; temel olan, kaybolduğunu bildiği bir tebessüm ve bir sestir."

Sonra Borges, minik bir itirafta bulunur: "Mutsuz bir adamın mutluluğu hayal etmesi hiçbir şekilde olağanüstü değildir; hepimiz her gün bunu yaparız. Dante de bunu bizim gibi yapıyor ama bir şey daima bu mutlu kurguların berisindeki dehşete göz atmamızı sağlıyor." Devam ediyor: "İhtiyar adam ulvi gülün çemberlerinden birine işaret etti. Orada, bir hale içinde, Beatrice duruyordu; bir zamanlar gözlerini dayanılmaz bir güzellikle dolduran Beatrice, kırmızı elbiselere bürünen Beatrice, bir sabah Floransa'da gördüğü kimi hacıların adını bile duymadıklarını görünce şaşıracak kadar takdir ettiği Beatrice, vaktiyle

* Manguel, Barbara Reynolds'ın İngilizce çevirisinden okuyor: "Sanki" o çeviriden. (ed. n.)
"Such was my prayer and she, so distant fled,
It seemed, did smile and look on me once more,
Then to the eternal fountain turned her head."

onu hor gören Beatrice, yirmi dört yaşında ölen Beatrice, Bardi ile evlenen Beatrice de Folco Portinari." Onu görür ve Tanrı'ya dua eder gibi ona dua eder, ama aynı zamanda arzu edilen bir kadına dua edeceği gibi.

> Ah sen ki umutlarım güvendedir seninle
> Ve sen ki ruhumu Cennet'e getirmek için,
> Bıraktın adımlarının izini Cehennem'de.

Beatrice bunun üzerine bir an için gözlerini ona çevirir ve gülümser, sonra da ebedi ışık kaynağına ebediyyen döner.

Borges şu sonuca varır: "Tartışılmaz bir olguyu muhafaza edelim, tek ve mütevazı bir olguyu: Bu sahneyi Dante hayal etti. Bizim için çok gerçek; onun için, o kadar gerçek değil. (Gerçeklik ona göre, önce hayatın, sonra da ölümün Beatrice'i kapıp götürdüğü olgusuydu.) Ebediyyen Beatrice'siz, yalnız ve belki aşağılanmış, kendini onunla hayal etmek için bu sahneyi hayal etti. Onun için şanssızlık ama onu okuyacak yüzyılların şansına, karşılaşmanın hayali olduğunu bilmesi imgelemi deforme etti. İşte bunun içindir ki acımasız durumlar doğar – elbette, cennetin en üst katında, gökkubbede meydana geldikleri için daha da cehennemidirler: Beatrice'in ortadan kaybolması, onun yerini alan ihtiyar adam, birden Gül'e yükselmek, anlık tebessüm ve bakış, sonra da sonsuza dek sırt dönüş."

Ben bir tek adamın okuyuşunda, o okuyuş ne kadar parlak olursa olsun, kendi benliğinin bir yansımasını görmek konusunda ihtiyatlıyım; Borges'in de, okurun seçme ve geri çevirme özgürlüğünü savunurken şüphesiz tartışacağı gibi, her kitap, okurlarının her biri için ayna görevini yerine getirmez. Ama *Dantevari Denemeler* konusunda bu çıkarımın haklı olduğunu ve Borges'in Dante'nin kaderini okumasının benim Borges'inkini okumama yardımcı olduğunu düşünüyorum. *Le Prensa*'da 1926'da çıkan kısa bir denemede Borges'in kendisi de şöyle demişti: "Ben daima, edebiyatın kalıcı özelliğinin kaderlerimizi sergilemek olduğunu söylemişimdir."

Borges, Dante'nin *Commedia*'yı bir an Beatrice ile birlikte olmak için yazdığını ileri sürmüştü. Borges'in, bir kadınla, arzu

ettiği pek çok kadından herhangi biriyle birlikte olmak, onun esrarının sırdaşı olmak, sadece bir söz sarrafından ötesi olmak, onun âşığı olmak ya da olmaya çalışmak ve icatlarından biri için değil kendisi için sevilmek amacıyla eserleri boyunca tekrar ve tekrar Alef'i yaratmış olması imkânsız değildir. Mümkün olanın ve olmayanın meydana gelmekte olduğu o her şeyi kapsayan hayali yerde ya da bütün erkekler olan erkeğin kollarında, o, erişilmez olan, onun olabilirdi, ya da, gene de onun olmazsa eğer, hiç değilse kendisi icat ettiği için tahammülü daha az acılı olan koşullar altında onun olmazdı.

Ama usta zanaatkâr Borges'in çok iyi bildiği gibi, icadın yasaları, gerçek denen dünyanınkilerden daha kolaylıkla bükülmez. "Zahir"de Teodelina Villar, "Alef"te Beatriz Viterbo onları seven entelektüel anlatıcıyı, Borges'i, sevmezler. Hikâyenin yüzü suyu hürmetine bu kadınlar sevilmeye değmeyen Beatrice'lerdir – Teodelina züppedir, moda kölesidir, "kafasını mükemmeliyetten ziyade güzelliğe takmıştır"; Beatriz, tiksindirici kuzenine müstehcen şekilde tutkun bir sosyete güzelidir çünkü, kurgunun yürümesi için, mucize (Alef'in açığa vuruşu ya da unutulmaz zahir), kör ve buna değmeyen faniler arasında meydana gelmelidir, anlatıcı dahil.

Borges bir keresinde, modern kahramanın kaderinin İthaka'ya varmak ya da Kutsal Kâse'yi elde etmek olmadığını belirtmişti. Belki de kederinin nedeni, sonunda, ustalığının ona çok özlenen o yüce erotik karşılaşmayı bahşetmektense, başarısızlığa uğramasını talep etmesinden geldiğini fark etmesidir: Beatriz, Beatrice olmayacaktı, o da Dante olmayacaktı, sadece beceriksiz bir rüya-âşığı, hâlâ kendi hayalhanesinde bile uyanık rüyalarının tek tatmin edici ve neredeyse mükemmel kadınını canlandıramayan Borges olacaktı.

Borges ve Özlenen Yahudi

"Ee! *Nesin* sen?" dedi Güvercin. "Bir şeyler uydurmaya çalıştığını görüyorum!"

Alice Harikalar Diyarında, 5. Bölüm

1944'te, Himmler'in gizli servis ajanları, mağlubiyete uğrayan Naziler'e Almanya'dan bir kaçış yolu ayarlamak için Madrid'e gelmeye başladı. İki yıl sonra, güvenlik nedenleriyle operasyon, yeni seçilmiş başkan Juan Domingo Perón'un onayıyla Başkanlık Sarayı'na yerleştiği Buenos Aires'e taşındı. Arjantin İkinci Dünya Savaşı boyunca tarafsız kalmıştı ama askerlerin büyük kısmı Hitler ve Mussolini'yi desteklemişti. Antisemitizmleriyle tanınan zengin üst sınıflar, başka her şeyde Perón'a karşı çıktıkları halde, onun Nazi yanlısı faaliyetleri konusunda suskun kaldılar. Bu arada Yahudi cemaati dahilinde neler olup bittiğine dair rivayetler dolaşmaya başladı. 1948'de Perón, Arjantin Yahudileri'nin yeni başlayan protestolarını bastırmak için, yeni yaratılmış İsrail devletine bir büyükelçi tayin etmeye karar verdi ve bu mevki için babam Pablo Manguel'i seçti. Babam Yahudi olduğu için (aile Avrupa'dan gelmiş ve Baron Hirsch'ün Arjantin'in içlerindeki kolonilerinden birine yerleşmişti), adaylığında, özellikle geleneksel olarak Katolik milliyetçilerle dolu Dışişleri Bakanlığı'ndan pek çok protesto yükseldi. Vatikan'ın onayladığı bir aday önerildi ama Yahudi desteğine ne kadar ih-

tiyacı olduğunun farkında olan Perón, sıkı durdu. Daha sonraki yıllarda ve (hâlâ) gittikçe büyüyen belgesel kanıtlara rağmen, Perón Nazi davasına yardım etmiş olduğunu reddedecek ve Yahudiler'e sempati duyduğunun kanıtı olarak babamın adaylığını gösterecekti. Bugün Adolf Eichmann ile Josef Mengele'nin koruduğu en kötü şöhretli kişiler arasında yer aldığını biliyoruz.

Perón'un Arjantin'inde, Jorge Luis Borges, Naziler aleyhinde konuşan az sayıda entelektüelden biriydi. Henüz Nisan 1934'te, milliyetçi dergi *Crisol*'ün editörlerinin suçlamasına ("Yahudi atalarını kötü niyetle sakladığı" yolunda) cevap vermek için, çoğu kez kendini Yahudi olarak hayal etmekten keyif duyduğunu ama heyhat, aile tarihinin son iki yüz yılında tek bir Yahudi atanın bile izini süremediğini kabul ettiği "Ben, bir Yahudi" başlıklı kısa bir metin yayımladı. Kendi edebiyatını beslemiş olan Yahudi kültürünün (Kitab-ı Mukaddes'in hikâyeleri, Talmud'un bilgeliği, Gershom Scholem âlimliği, Gustav Meyrink ile Kafka'nın kâbusları, Heinrich Heine'nin şiirleri, Golem efsanesi, Kabala'nın esrarları) önemi ve değerine olan inancını savunmanın gerekliliğini hiç hissetmediği halde, bütün düşmanlarında saplantılı bir şekilde Yahudi kökeni arayan Yahudi aleyhtarlarıyla alay ederdi. "İstatistiksel olarak konuşursak" diye kafa yorardı Borges, "Yahudiler çok azdı. 4000 yılında her yerde San Juan sakinlerinin (Arjantin vilayetlerinin nüfusu en az olanlarından biri) soyundan gelenleri keşfeden biri hakkında ne düşünürüz? Sorgucularımız İbranileri arıyor; Fenikelileri, Numibyalıları, İskitleri, Babillileri, Hunları, Vandalları, Ostrogotları, Etiyopyalıları, İliryalıları, Paphlagonialıları, Sarmatları, Medleri, Osmanlıları, Berberileri, Britonları, Libyalıları, Siklops ya da Lapithleri asla aramıyorlar. İskenderiye, Babil, Kartaca, Memphis'in geceleri, tek bir büyükbabanın doğmasını asla sağlayamadı; böyle bir kabiliyet sadece katranlı Ölü Deniz'in kabilelerine bahşedildi."

Germen Kültürü'nü de mahkûm etmedi. 24 Mart 1939'da *El Hogar*'da (popüler bir haftalık Arjantin aile dergisi) yayımlanan bir yazıda Borges, Louis Golding diye birinin yazdığı ve kaygı verici şekilde *Yahudi Sorunu* denen bir kitabı eleştirdi. Borges, Golding'in antisemitizme yönelik saldırısına katıldığını, ama

yazarın taktiklerine katılmadığını söyledi. Yahudi aleyhtarları, diyordu Borges, "(saçma bir şekilde) Alman kültürüne Yahudi katkılarını inkâra kalkışırlar; Golding ise (saçma bir şekilde) Alman kültürünü sadece Yahudi katkılarıyla kısıtlamaya kalkışıyor. Irkçılığın saçma olduğunu ilan ediyor ama hemen hemen kölece bir simetriyle, Nazi ırkçılığının karşısına Yahudi ırkçılığıyla çıkmaktan fazlasını yapmıyor. Sürekli olarak, gerekli bir savunmadan gereksiz bir saldırıya geçiyor. Gereksiz çünkü, İsrail'in erdemleri, Almanya'nın suçlanmasını şart koşmaz. Gereksiz ve basiretsiz, çünkü bu adeta, düşmanın, Yahudi olan biri ile Yahudi olmayan biri arasında radikal bir farklılık farz eden tezini kabul etmekle eşdeğer." Bir yıl sonra, Almanya'nın Danimarka'yı işgal etmesinin hemen ardından, Borges Arjantinli bir Alman hayranı ile bir diyalogun transkripsiyonunu yaptı. Borges'e göre, muhatabı tezatlardan oluşuyor: Almanya'yı seven biri olmaktansa (kültürü hakkında hiçbir şey bilmiyor), sadece İngiltere'den nefret eden biri. Aynı zamanda bir Yahudi aleyhtarı: yani, Arjantin'deki üyeleri Alman kökenli isimlerin (Rosenblatt, Grünberg, Nierenstein) sahibi olmaktan gurur duyan ve bir Alman lehçesi olan Yidiş dilini konuşan Slav-Germen bir topluluğu Arjantin'den sürüp atmak istiyor.

Ama alay bir yana, Borges Yahudi kültürünün metafizik anlamda sembolik bir ağırlık taşıdığını düşünürdü. Hitler'in nihayetinde imkânsız olan bir amaca –Yahudi kültürünün imhasına– kendini kaptırdığını hissediyordu, çünkü Yahudi kültürü (Borges buna inanıyordu) esasında insanlığın kültürünü temsil ediyordu; eğer böyleyse o zaman Hitler'in Yahudileri imha etme isteği yalnızca Yahudiler'in varlığını sürdürmesini *in aeternum** kanıtlamak üzere kurulmuş kozmik bir mekanizmanın bir parçasıydı. "Nazizm gerçekdışılıktan müstarip" diye yazıyor, Paris'in kurtuluş günü, "23 Ağustos 1944'ün bir Yorumu"nda. "Akıl alır gibi değil; insanlar sadece onun için ölebilir, yalan söyleyebilir, öldürür ve yaralar. Varlığının en mahrem derinliklerinde hiç kimse zafere ulaşmasını dileyemez. Şu tahminde bulunma riskine gireceğim: Hitler yenilmek istiyor." İki yıl son-

* Lat: sonsuza kadar. (ed. n.)

ra, kısa hikâye "Deutsches Requiem"de (Jonathan Littell'in *Les Bienveillants*'ının bir tür habercisidir), bir Nazi subay kendini ve yaptıklarını açıklama girişiminde bulunur: "Dünya Yahudilikten ölüyordu ve Yahudiliğin, İsa'nın inancı olan o hastalığından; biz ona şiddeti ve kılıcın inancını öğrettik. Şimdi de o kılıç bizi öldürecek ve günlerinin sonuna kadar içinde dolaşmaya zorlandığı bir labirent yapmış büyücüyle ya da bir yabancı hakkında yargıda bulunup onu ölüme mahkûm eden ve sonra da şu vahyi duyan Davut'la mukayese edebiliriz kendimizi: *O adam sensin.*" O dakikada Nazi subay kendi lanetlenmesinin bu güçlü kelimelerini dile getirir: "Eğer zafer, adaletsizlik ve mutluluk Almanya'nın olmayacaksa, bırakalım öbür milletlerin olsun. Cennet varolsun, bizim yerimiz Cehennem olsa da."

"Dürziler gibi, ay gibi, ölüm gibi, önümüzdeki hafta gibi, uzak geçmiş, cehaletle zenginleşen o şeylerin bir bölümünü oluşturur" diye yazmıştı Borges, "Ben, bir Yahudi"de. İyinin ve kötünün aynı kayıtsızlıkla süpürülüp atıldığı böyle bir halde, geçmişin olayları yeniden icat edilecek ve sahte bir anı hakikat yerine geçecek. Daha sonraki hikâyelerinden birinde, "Yorgun Bir Adamın Ütopyası"nda olan da bu. Borges burada güzel, yeni bir dünyayı açıklayan bir rehberin ona öncülük ettiği, gelecekte geçen bir kâbusu tarif ediyor. Bir noktada Borges, kubbeli bir kule görüyor. "Orası krematoryum" diye işaret ediyor rehber, "içinde ölüm odası var. Dediklerine göre, adı, galiba Adolf Hitler olan bir hayırsever tarafından icat edilmiş."

Vakur, kendini geri planda tutan, zekâsıyla da dürüst bir adam olan Borges, hatırlanmamak istiyordu: Yazdıklarının birkaçının geriye kalacağını umuyordu ama kendi ününe karşı kayıtsızdı. Kişisel unutuluş özlemi içindeydi "ebedi olmak ama olmamış olmak" diyor bir şiirinde), gene de Tarih'in kaprisli belleğinden ya da Tarihi olguları kendi en aşağılık, en adi dürtülerimize uyacak şekilde yeniden yazmadaki kaprisliliğimizden korkuyordu. İşte bunun içindir ki siyaseti hor görürdü ("insan etkinliklerinin en kepazesi") ve kurgunun hakikatine, hakiki hikâyeler anlatma yeteneğimize inanırdı.

Sahtecilik Yapmak

"Lütfederseniz, Majesteleri" dedi Vale. "Ben yazmadım ve yazdığımı da kanıtlayamazlar: Altında imza yok."

"Sen imzalamadınsa" dedi Kral, "durum daha da ağırlaştı demektir. Mutlaka bir fesatlık yapacaktın, yoksa namuslu bir adam gibi imzanı atardın."

Alice Harikalar Diyarında, 12. Bölüm

29 Ekim 1932'de, Buenos Aires gazetesi *Crítica*, okurlarının alışık olduğu iğrenç tarzıyla aşağıdaki duyuruyu bastı:

> "*Crítica* en heyecanlı polisiye romanı basacak. Olay örgüsü Buenos Aires'te meydana gelen olaylar üzerine kurulu. Bir süre önce bu şehir halkını derinden sarsan gerçek bir olay üzerine kurulu olaydan, yazar esrarın *El enigma de la calle Arcos*'un [Arcos Sokağı Muamması] her sayfasında gittikçe yoğun hal alacağı etkileyici bir hikâye inşa etmiş. Satranç oyuncusu Galván'ın karısını kim öldürdü? Yoksa bu tuhaf bir intihar şekli miydi? Suçlu, suçu işledikten sonra nasıl yok oldu? Suçlu nasıl oldu da tek bir kilidi zorlamaksızın kurbanın odasını terk etti? Bir sandık mücevherin kutsal yolculuğu. Yarından, Pazar'dan itibaren bütün baskılarımızda."

Sauli Lostal diye imkânsız bir imzayla yayımlanan tefrikanın başarısı, bir yıl sonra kitap formunda basılmasına yol açtı. 4

Kasım 1933'te, aynı gazetedeki bir ilanda, *El enigma de la calle Arcos*'un artık satışa sunulduğu belirtiliyordu. "İlk büyük Arjantin polisiye romanı. Bu türün, tüyler ürpertici ve doğruluk yoksunu eski modellerinden olabildiğince farklı. Duygu ve gerçeklik, ürperticilik ve ilgi dolu, hakiki bir hüner. İllüstrasyonları olan kalın bir cilt. Üstelik sadece 95 sent." Am-Bass yayınevinin çıkardığı kitap 245 sayfaydı. İllüstratör, kapaktan anlaşıldığı kadarıyla, yazınınkine eş bir üsluba sahipti.

Başka dilde konuşan okura berbat üslup hakkında bir fikir vermek çok zor. Deneyeyim:

> Birkaç dakika sonra, nöbetçilerin bürosuna bitişik odada, Oscar Lara ve Suárez Lerma –ikincisi halen birkaç yudum *mate*'nin keyfini çıkararak– böylesine huzursuz bir gecede gazeteciyi oraya çeken dürtü hakkında sohbet ediyorlardı. Asistanın ona, diğerinin özel bir özenle not aldığı olguları aktarması uzun sürmedi. Tam bu görevi bitirmişlerdi ki telefon zilinin çınlaması duyuldu. Asistan Lara alete yaklaştı, ahizeyi kancasından çıkardı, kulağına bastırdı ve polis görevlisi ile aramış olan kişi arasında, daha sonra konuşanların kendilerinin yeniden kurdukları aşağıdaki konuşma başladı.

Roman çıktıktan otuz yıl sonra, *Filología* dergisinde, eleştirmen Enrique Anderson Imbert, "Borges'in Kaynaklarının İncelenmesine Yeni Bir Katkı" diye bir yazı yayımladı. Yazıda, Anderson Imbert, Borges'in *El enigma de la calle Arcos*'u, Hintli avukat Mir Bahadur Ali tarafından yazılmış o isimde bir polisiye romanın eleştirisi olma iddiasındaki bir kurgu olan kendi kitabı "El acercamiento a Almotásim"e [El Mutasım'a Yaklaşım] model aldığını öne sürmüştü. Borges'e göre, illüstrasyonlu özgün eser 1932'de Bombay'da basılmış ve iki yıl sonra Londra'da Victor Gollancz tarafından, Dorothy L. Sayers'in yazdığı bir girişle ve illüstrasyonları koymayı ihmal ederek ("belki daha hayırlı" diyor Borges) yeniden yayımlanmıştı.

Borges'in "El acercamiento a Almotásim"i ilk kez süreli bir yayında değil de (yazılarının büyük çoğunluğu gibi), bir denemeler derlemesinde, *Sonsuzluğun Tarihi*'nde ortaya çıktı. Kurma-

ca olmayan bir kitapta, "İki Not" gibi ciddi bir başlık taşıyan bir ekte yer alışı (İkinci not, "hakaret sanatı" üzerine bir denemeydi), ilk okurlarına Mir Bahadur Ali'nin gerçek bir insan olduğunu ve kitabının (burada, Gollancz'ın saygın baskısında) satın alınabileceğini ima ediyordu. Borges'in coşkun eleştirisinden kafası karışan dostu Adolfo Bioy Casares, Londra'dan bir kopya sipariş etti. Başarısızlığa uğradı.

Borges'in metni, hiç değilse iki kez daha can buldu. 1941'de "El acercamiento a Almotásim"i, bu sefer aşikâr şekilde kurmaca olarak kısa hikâye derlemesi *Yolları Çatallanan Bahçe*'ye dahil etti. Üç yıl sonra *Bahçe*'nin tamamını, belki de en ünlü kitabı olan *Ficciones*'e; ikincisinin başlığı "Artificios"du ve altı yeni hikâyeden oluşuyordu. İşleri daha da karmaşık hale getirmek için, Borges'in kitaplarının bu yakınlardaki baskılarında (örneğin, Alianza baskısında) "El acercamiento a Almotásim" çıkarıp alınmış ve *Sonsuzluğun Tarihi*'ndeki yerine iade edilmişti.

13 Temmuz 1997'de, Buenos Aires'teki *La Nación*'un edebi bölümünde yayımlanan bir yazıda, Arjantinli kısa hikâye yazarı Juan Jacobo Bajarlía, Anderson İmbert'in tahmininin daha da ötesine gitme girişiminde bulundu ve *El enigma de la calle Arcos*'un Borges tarafından yalnızca bilinmekle kalmadığını, üstadın kendisinin bunu yazdığını ileri sürdü. Bajarlía'ya göre, yazar Ulises Petit de Murat (Borges'in bir gençlik arkadaşı) ona sır olarak saklanacak bir açıklamada bulunmuş ve Borges'in unutulmuş polisiye romanın yazarı olduğunu söylemişti ki, Murat'ın Bajarlía'ya dediğine göre, Borges "doğrudan daktiloda yazmış, buna günde bir-iki saat ayırmıştı."

Bir ay sonra (17 Ağustos), romancı Fernando Sorrentino, gene *La Nación*'da, Bajarlía'ya bir cevap yayımladı. Sorrentino nezaketle, acımasızca, kesinlikle böyle bir yazarlığın imkânsızlığını gösterir. Olgusal, mekanik, etik ve üslupsal nedenler göstererek, Bajarlía'nm tezlerini yok eder. İlk olarak, Borges daktiloda yazmayı hiç öğrenmemişti. İkincisi, Borges asla roman yazmamıştı, bu onun birçok kere reddettiği bir türdü, hiç değilse kendi yeteneği söz konusu olduğu sürece. ("Bir romanın olay örgüsünü hayal etmek nefistir" demişti bir keresinde, "onu fiilen yazmak ise bir abartıdır.") Üçüncüsü (ki belki de Sorrentino'nun en kuv-

vetli dayanağı budur), romanın tumturaklı üslubu ve İspanyol dilini yüz kızartıcı şekilde kullanması, Borges'in özenli düzyazı üslubundan öyle uzaktır ki (ister yirmili ve otuzlu yıllardaki barok döneminin girift sesi, ister sonraki yılların daha tutumlu sesi olsun), bir insanın ikisini birden yapabileceğini hayal etmek imkânsızdır. Sorrentino, "Kimsenin tamamen, kendisine ait olmayan bir üslupla yazabileceğine inanmıyorum" diye öne sürer akla yatkın şekilde, "en taşkın parodiyi öneren kişi bile ergeç kurduğu paragraflar arasında kendi üslubunu gösterecektir." Ayrıca, Borges'in yazılarında yabancı bir sesi sunduğu o ender durumlarda bile (kısa hikâye "Alef"te rakibine berbat bir şiir yakıştırdığındaki gibi), kendi zekâsı, mizahı ve incelikli söz dağarcığı iğrenç dizelerin arasından parlayacaktır. Sorrentino için, mükemmel edebi tebdili kıyafet diye bir şey yoktur.

Bu noktada Borges'in çirkin düzyazıya karşı olağanüstü bir hassasiyeti olduğunu ve amansızca alay ettiğini ekleyebiliriz. Müthiş hafızası sayesinde meşhur ve az bilinen yazarların korkunç dizelerinden uzun bölümler okuyabilirdi ve konuşmalarını da (Sorrentino'nun işaret ettiği gibi) yazılarının bazılarında gülünç şekilde taklit etmişti. Bioy'la yazdıkları ve Arjantin konuşmasının en beter örneklerinin parodisini sundukları komik hikâye "El Testigo"nun (Tanık) epigrafı Yeşeya 6:5'tir, alıntının ayrıntıları da açıklanmaz. Ben baktım. Diyor ki, "Vay başıma! Mahvoldum dedim, Çünkü dudakları murdar bir adamın, dudakları murdar bir halkın arasında yaşıyorum." *El enigma de la calle Arcos*'da böyle bir edebi bilince asla rastlanmaz.

Sorrentin, Bajarlía'nın iddiası için yıkıcı olan son bir olguyla bitiriyor: Besbelli takma ad olan "Sauli Lostal"ın kimliği. 27 Şubat 1997, Tomás E. Giordano diye biri Buenos Aires'in *Clarín* gazetesinde, "gerçek kimliği halen bilinmeyen bir yazar tarafından yazılmış" *El enigma de la calle Arcos*'un yeni bir baskısı için bir ilan gördükten sonra, kendini esrarı açıklığa kavuşturmak zorunda hissettiğini beyan eden bir mektup yayımladı. Giordano'ya göre, Sauli Lostal kendi babasının kısa bir ticari tanışıklık kurduğu bir centilmenin, edebiyatçı değil, dünyayı dolaştıktan sonra Arjantin'e yerleşmiş hayli kültürlü bir İtalyan olan Luis Stallo'nun anagramıydı. "Okumaya karşı amansız bir

bağlılıkla daha da pekişen huzursuz ruhu onu" diye yazmıştı Giordano, "1933'te o sıralar popüler bir akşam gazetesi olan *Crítica*'nın düzenlediği ve okurların, Gaston Leroux'nun yazdığı, gazetenin de finalinin hayli hayal kırıklığı yarattığını düşündüğü roman *Le Mystère de la chambre jaune*'e [Sarı Odanın Esrarı] daha mahirane bir son bulmaları istenen yarışmaya katılmak zorunda bırakmıştı." Sonuç, *El enigma de la calle Arcos*'tu. Buenos Aires'in 1928, 1930, 1931, ve 1932 yılları telefon rehberleri araştırılınca, o yıllarda şehirde yaşayan Luis A. Stallo diye birinin varlığı ortaya çıktı. Bu inkâr kabul etmez gerçeklere rağmen *El enigma de la calle Arcos*'un Borges'e atfedilmesi ısrarla sürer. Nicolás Heft'in 1997'de Fondo de Cultura Económica tarafından yayımlanan ve bunun dışında hatasız olan *Bibliografía completa*'sı bile daha sonraki baskılarda bu atfetmeyi korur.

El enigma de la calle Arcos Borges'e atfedilen en kötü şöhretli metin olsa da kesinlikle tek iğrenç metin değildir. Örneğin, 1984'te editörlüğünü Alberto Moravia, Leonardo Sciascia ve Enzo Siciliano'nun yaptığı (İtalyan edebiyat sahnesinin en seçkin isimlerinden üçü) prestij sahibi İtalyan dergisi *Nuovi argomenti*, Borges'e atfedilen "El misterio de la cruz" (Haçın Esrarı) adlı bir hikâye yayımladı. Yanındaki mektupta hikâyenin 1934'te yazıldığı ve harika yazar ve çevirmen Franco Lucentini tarafından çevrildiği, basılma iznini Borges'in kendisi ile derginin İtalyan yayıncılarından biri olan Franco Maria Ricci'nin verdiği belirtiliyordu. Torino gazetesi *La Stampa*'ya gönderdiği açık mektupta Lucentini bu hikâyeyi çevirdiğini inkâr ediyor ve hikâye Borges'in yazdığı hiçbir şeyi andırmadığı gibi, "yarı cahil biri tarafından yazılmışa benziyor" diyordu.

1989'da şair Octavio Paz'ın kurduğu Meksika dergisi *Plural*, ölüm yılında sözde Borges'in yazdığı "Instantes" (Anlar) adlı bir şiiri bastı. Şiirin başında bu parçanın "ustaca bir sentez gücüne gebe" olduğunu söyleyen Mauricio Ciechanower diye birinin yaltakçı bir yorumu vardı. Şiir, bir Hallmark tebrik kartına uygun düşecek budalalıkta bir kendini iyi hissetme meditasyonuydu. Şöyleydi (kelimesi kelimesine ve bana göre cömert bir çeviriyle):

Hayatımı yeniden yaşayabilseydim
Bir sonrakinde, daha fazla hata yapmaya çalışırdım,
O kadar da mükemmel olmamaya. Gevşerdim.
Eskisinden daha budala olurdum, aslında
Pek az şeyi ciddiye alırdım.
Hijyene bu kadar dikkat etmezdim.
Daha çok riske girerdim, seyahat ederdim, daha çok
Günbatımı izler, daha çok dağa çıkar, daha çok nehirde yüzerdim.
Hiç gitmediğim daha çok yere giderdim, daha çok
Dondurma, daha az fasulye yerdim, daha çok gerçek sorunum olurdu
Ve daha az hayali sorunum.
Akıllıca yaşayan, üretken insanlardandım ben
Hayatının her ânında; mutluluk anlarım da oldu tabii.
Ama geriye gidebilsem sadece
Mutlu anlarım olmasına çalışırdım.
Bilmiyorsanız eğer, hayat bundan ibarettir, sadece anlar;
Şu ânı kaçırmayasın.
Termometresiz hiçbir yere gitmeyenlerdendim,
Sıcak su torbasız, şemsiyesiz ve paraşütsüz;
Yeniden yaşayabilsem ilkbaharın başında yalınayak yürümeye
Başlardım ve sonbahara kadar böyle devam ederdim.
Atlıkarıncaya daha çok binerdim, daha çok günbatımı izlerdim
Ve daha çok çocukla oynardım, önümde bir başka hayat olsa.
Ama 85 yaşındayım ve biliyorum ki ölüyorum.

Üç yıl sonra bu dizelerin, daha önce Borges'in çeşitli parçalarının mükemmel çevirilerini yapmış olan Alastar Reid'in elinden çıkma yeni bir çevirisi, *Queen's Quarterly*'de yayımlandı. Kimse itiraz etmedi.

Sonra, 9 Mayıs 1999'da, eleştirmen Francisco Peregil, İspanya'nın *El País* gazetesinde aşağıdaki açıklamayı yayınladı: "Doğruluğu şüpheli şiirin gerçek yazarı, bunu 1978'de, Borges Cenevre'de ölmeden sekiz yıl önce, kendisi 86 yaşındayken yayımlamış olan Nadine Stair adlı Amerikalı tanınmamış bir yazardır." Metin (tumturaklı şiirsel düzyazı örneği olarak) 27 Mart 1978'de Lousville, Kentucky'deki süreli yayın *Family Circus*'ta, ondan sonra da birkaç farklı versiyonla, *Reader's*

Digest'ten baskılı tişörtlere varana kadar türlü türlü farklı yerde çıktı.

Şüphe yok ki edebiyatın başlangıcından beri her cins yazı çeşitli nedenlerle meşhur yazarlara atfedilmiştir: Bir metnin kaynağını düzeltmek yolunda namuslu bir niyetle, ona prestij kazandırma yolunda namussuz bir niyetle, metnin atfedicisine şöhret kazandırma yolunda sinsice bir yöntem olarak. Borges'in kendisi de, en bilinen hikâyelerinden biri olan "*Don Quijote* Yazarı Pierre Menard"da bu niyet listesine bir olanak daha ekliyor (elbette ironik bir yaklaşımla): Bir metni farklı ve beklenmedik bir bağlamda göz önüne alarak ona yeni bir hayat, başka bir deyişle, taze bir okuma kazandırmak. Borges, hikâyenin sonunda, "*İmitatio Christi*'yi Louis-Ferdinand Céline ya da James Joyce'a atfetmek" diye soruyor, "kitabın o çok ince, ruhani ipuçlarını yeterince yenilemek değil de nedir?"*

Sahte atıfçıların Borges'i *El enigma de la calle Arcos* ya da Nadine Stair'in şiiri için suçlamaya karar verdiklerinde akıllarında olanın bu olduğundan emin değilim. Her halükârda, onu itham edenlerin niyeti ne olursa olsun, Borges'in önerisi keşfe değer, çünkü "sahte" kavramına, genellikle onu yoksun bıraktığımız olumlu bir çağrışım veriyor.

1938'in Noel arifesinde, Borges arkadaşı Emma Risso Platero'yu almak için evinden çıktı. Onu yemeğe davet etmişti ve bir hediye götürüyordu, şüphe yok ki hediye olarak bir kitap almıştı. Asansör çalışmadığı için, merdivenden yukarı koştu, yeni boyanmış kanatlı pencerelerden birinin açık bırakıldığını fark etmedi. Alnını bir şeyin sıyırıp geçtiğini hissetti ama araştırmak için durmadı. Rissa Platero kapıyı açınca, Borges onun yüzündeki dehşet ifadesinden, bir şeylerin cidden yolunda gitmediğini anladı. Alnına dokundu: kan içindeydi. İlkyardıma rağmen yarası enfeksiyon kaptı ve bir hafta boyunca, halüsinasyonlar görüp yüksek ateşle yattı. Bir gece, konuşamadığını fark etti: Acil ameliyat için hemen hastaneye götürüldü ama kan zehirlenmesi başlamıştı. Doktorlar bir ay boyunca, onun ölebileceğini düşündü. İngilizce olarak dikte edilen otobiyografisinde, Borges, daha

* Fatih Özgüven çevirisi. (ed. n.)

sonra bir kısa hikâyeye "The South"a (Güney) temel olacak olayları anlatıyor: "İyileşmeye başladığımda zihinsel bütünlüğüm için korkuyordum. Annemin bana henüz sipariş ettiğim bir kitaptan, C. S. Lewis'in *Out of the Silent Planet*'inden okumak istediğini hatırlıyorum ama iki ya da üç gece süreyle onu başımdan atıp durdum. Sonunda o baskın çıktı ve bir-iki sayfayı duyduktan sonra ağlamaya başladım. Annem gözyaşlarının sebebini sordu. 'Ağlıyorum, çünkü anlıyorum' dedim. Az sonra, yeniden yazabilecek miyim diye merak ettim. Daha önce birkaç şiir ile düzinelerce kısa eleştiri yazmıştım. Şimdi bir eleştiri yazmaya kalkışıp da başarısızlığa uğrarsam, entelektüel olarak işimin biteceğini düşündüm, ama eğer daha önce hiç yapmadığım bir şeye kalkışıp başarısız olursam, bu kadar kötü olmayacak, hatta beni nihai vahye hazırlayacaktı. Hikâye yazmaya karar verdim. Sonucu, "Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard"dır.

"Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard" 1939'da, *Sur* dergisinin Eylül sayısında çıktı. Pierre Menard Festschrift denen birine maledilen bir anı kisvesi altındaki bu hikâyede, Borges uydurma Menard'ın *Don Quijote*'yi yeniden yazma çabasını *anlatır*: kopyalamak değil, bir pastiş yapmak da değil. "Hayran olunası emeli" diye yazıyor Borges, "Miguel de Cervantes'inkilere –kelime kelime, satır satır– denk düşecek birkaç sayfa üretmekti." Hikâye muazzam başarılı oldu. Edebiyatçı centilmen bir arkadaşı onu tebrik etti ama çabasının aslında biraz yararsız olduğunu, çünkü gerçekten kültürlü olan her okurun Menard hakkındaki bütün bu olguları zaten bileceğini belirtti.

Borges'in stratejisi iki ucu keskin bir stratejidir. Bir yandan yazarlığın arızi, tesadüfi bir şey olduğunu (muzipçe, kuşkusuz) ve doğru zaman ve yer verilirse yazı yazan herhangi birinin herhangi bir metnin yazarı olacağını ima eder. Henüz yirmi dört yaşında bile değilken yazdığı ilk şiir kitabı *Fervor de Buenos Aires*'in epigrafında daha o zamandan ilan ediyor: "Eğer bu kitabın sayfaları mutlu bir dizeyi onaylama alçakgönüllüğünde bulunursa, okur bunu ilk iddia eden kişi olmamdaki nezaketsizliği bağışlasın. Hiçlerimiz pek az farklılık gösterir, sizin bu egzersizleri okumanız, benim de onların yazarı olmam, önemsiz ve tesadüfi bir durumdur."

Öte yandan Borges, bir metnin doğasını, başka şeylerin yanı sıra, atfetmek suretiyle başından sonuna tayin edenin okur olduğunu da öne sürüyor. Bir yazar tarafından yazılmış olarak okunan aynı metin, başka birince yazılmış olarak okunduğunda değişiyor. Cervantes'in (kültür sahibi on yedinci yüzyıl âlimi) yazdığı *Don Quijote*, Menard'ın (William James'in çağdaşı) yazdığı *Don Quijote*'yle aynı şey değil. Sauli Lostal'a atfedilen *El enigma de la calle Arcos* da, Borges'e atfedilen *El enigma de la calle Arcos* değil. Hiçbir kitap çağrışımlardan yana tamamen masum değildir ve her okur da yalnızca sayfadaki kelimeleri değil, bizzat onun varlığına eşlik eden sonu gelmez içeriksel dalgaları da okur. Böyle bir bakış açısına göre de "sahte" kitap yoktur, sadece tesadüfen birbiriyle tıpatıp aynı bir metni paylaşan farklı kitaplar vardır.

Borges'in kendi yazıları da böyle kurtarıcı sahteliklerle doludur. Aralarında şunlar da var:

- Zaten sözü geçmiş Mir Bahadur Ali ve Pierre Menard gibi yazarlar ve başkaları, örneğin bir ilk romanın sonsuz kurmaca varyasyonlarının yazarı, İngiliz egzantrik Herbert Quain.
- Bilimsel kaynakların içine yabancı madde karışmış versiyonları, çeşitli ciltlerde Borges adı altında toplanmış "çeviriler"de olduğu gibi. Burada, Borges'in ilk kurmaca çabalarının, Marcel Schwob'un *Düşsel Yaşamlar*'ının taklitleri, 1933'ten itibaren *Revista multicolor de los sábados* için yazdığı ve iki yıl sonra (*Alçaklığın Evrensel Tarihi*'nde) toplayacağı kısa biyografiler olduğunu hatırlatmak yararlı olur. Bu kısa metinlerde, Borges'in kullandığı kaynaklar da, alıntılar da, yorum ve çeviri vasıtasıyla onun tarafından dönüştürülmüştü. Korkunç Andrew Hurley, 1998 tarihli iğrenç Viking baskısında *Alçaklığın Evrensel Tarihi*'ni çevirdiğinde, metinleri "restore" etmeye kalkışmış komik duruma düşmüştür. Hurley, "Özgün kaynağın İngilizcesini kullandım" diyor. "Böylece 'Monk Eastman'deki (hikâyelerden biri) New Yorklu gangsterler, Asbury onları nasıl alıntıladıysa öyle konuşuyorlar,

yoksa, kelimenin her zamanki anlamıyla çeviri yapıp, Borges'in İspanyolcasını İngilizceye çevireceğim şekilde değil; Borges'in çevirisini gerisingeri çevirmek pek anlamlı görünmedi." Hurley'in beceriksizlik itirafı böyle işte. Hurley besbelli Borges'in bu hikâyelere "anlatısal düzyazı" dediğini göz ardı etmiş.

- Özenle açıklanan hayali kitaplar, hikâyelerinde ve denemelerinde verilmiş ya da alıntılanmış çeşitli kaynaklar, unutulmaz Çin ansiklopedisinde olduğu gibi, ki hayvanları ağırbaşlı bir şekilde şöyle böler: "(a) İmparator'a ait olanlar, (b) mumyalanmış olanlar, (c) evciller, (d) süt domuzları, (e) sirenler, (f) olağanüstü hayvanlar, (k) çok ince bir deve tüyü fırçayla çizilmiş olanlar, (l) diğerleri, (m) az önce bir vazo kırmış olanlar, (n) uzaktan sinek gibi görünenler." Elbette Tlön Uqbar'ın paralel evreni, Orbis Tertius ve Babil Kütüphanesi gibi mitik sahte yaratılar.

Ancak bu kurmacaların hepsi hiç de asılsız değildir: Gerekli icatlardır, edebiyat tarihinin doldurmayı ihmal ettiği açıklıkları doldururlar. Çin ansiklopedisi alıntısı Michel Foucault'ya *Kelimeler ve Şeyler*'in başlangıç noktasını sağlamıştı. Umberto Eco *Gülün Adı*'nı yazabilmeden önce "Babil Kütüphanesi"nin (ve Juan de Burgos olarak Borges'in kendisinin) varolması gerekiyordu. Herbert Quain, OULIPO'nun gereken örneğidir. Menard, Laurence Sterne ile James Joyce arasındaki aşikâr bağlantıdır ve Fransa'nın onu dünyaya getirmeyi unutmuş olması Borges'in kabahati değildir. Böyle dikkatsizlik edimlerine çare bulduğu için Borges'e müteşekkir olmalıyız.

Demek ki sahtelik, Borges'in evreninde yaradılışa karşı bir günah değildir. Yaradılış ediminin kendisinde ima olunur ve açıkça tanınsa da ustaca gizlense de, inanmazlığın her askıya alınması talebinde meydana gelir. "Başlangıçta Kelâm vardı" bizden yalnızca, "Kelâm Tanrı'daydı"ya değil, "Kelâm Tanrı'ydı" ya da inanmamızı ister; Don Quijote'nin sadece Menard'ın okuduğu kelimeler olmadığına, onun bunların yazarı da olduğuna inanmamızı.

Bize sık sık sahte simgeler sağlayan hayat, bizzat Borges'e de, okurun belli bir metni her şeyi kapsayan bir cevaptan beklenen kusursuzlukla doldurduğu Borgesvari bir kurgusal donanımın kusursuz bir taklidini sağlamıştır.

Nisan 1976'da, Shakespeare bilginlerinin ikinci dünya konvansiyonu Washington, D.C.'de toplandı. Kongrenin en önemli olayı Jorge Luis Borges'in Shakespeare üzerine vereceği, "Shakespeare'in Bulmacası" başlıklı konferans olacaktı ve binlerce bilgin, Hilton Oteli'nin mevcut en büyük salonundaki koltuklardan birine oturabilmek için rock gruplarının peşine takılan kızlar gibi boğuştu. Katılanlar arasında, diğerleri gibi üstadın bulmacanın cevabını açıklamasını duyacağı bir koltuk edinmek için mücadele eden tiyatro yönetmeni Jon Kott da vardı. İki adam Borges'in podyuma çıkmasına yardım etti, onu mikrofonun önüne yerleştirdiler. Kott sahneyi, *The Essence of Theatre*'da [Tiyatronun Özü] tasvir ediyor:

> Salondaki herkes ayağa kalktı, alkış birkaç dakika sürdü. Borges kıpırdamadı. Sonunda alkış durdu. Borges dudaklarını kıpırdatmaya başladı. Hoparlörlerden ancak belli belirsiz bir mırıltı duyuldu. İnsan bu monoton mırıldanmadan büyük zahmetle, uzaklardaki bir gemiden gelen ve denizin boğduğu, tekrarlanıp duran bir çığlık gibi, tek bir kelime ayırt edebiliyordu: "Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare ..." Mikrofon çok yükseğe konulmuştu. Ama salonda kimsenin yürüyüp giderek ihtiyar kör yazarın önündeki mikrofonu alçaltacak cesareti yoktu. Borges bir saat konuştu ve dinleyenlere bir saat boyunca sadece tekrarlanan bu tek kelime –Shakespeare– erişti. Bu saat sırasında kimse kalkıp salonu terk etmedi. Borges bitirince herkes ayağa kalktı, bu nihai alkış sanki asla sona ermeyecek gibiydi.

Hiç kuşku yok ki Kott da diğer dinleyiciler gibi bu duyulmayan metne kendi okumasını ödünç vermişti ve tekrarlanan kelimede –"Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare"– bulmacanın cevabını duymuştu. Belki de söyleyecek başka şey yoktu. Sorunlu teknolojinin de yardımıyla, usta sahtekâr amacına ulaşmıştı. Kendi metnini, Pierre Menardlar ile dolu bir dinleyici kitlesinin yarattığı, yankılanan bir sahte şeye dönüştürmüştü.

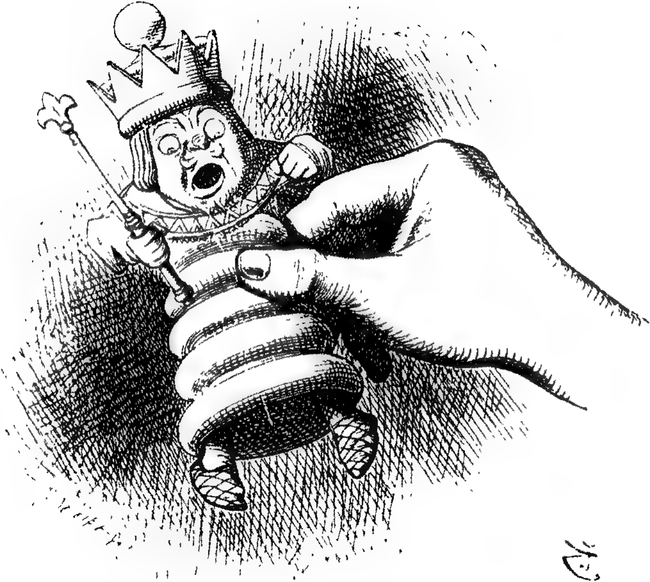
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MUHTIRALAR

"O ânın dehşetini" diye devam etti Kral, "asla, asla unutmayacağım!"

"Unutursun unutursun" dedi Kraliçe, "Not defterine yazmazsan."

Aynanın İçinden, 1. Bölüm



Che Guevara'nın Ölümü

"Ya bulamazsa?" diye sordu.
"O zaman ölürdü, tabii."
"Ama bu sık sık olmalı" dedi Alice düşünceli düşünceli.
"Hep olur" dedi Tatarcık.

Aynanın İçinden, 3. Bölüm

Politikayı edebiyat olarak okuyabilir miyiz? Belki, bazen, belirli durumlarda. Örneğin, 8 Ekim 1967'de, Bolivya ordusu özel kuvvetlerinin küçük bir müfrezesi Sucre'nin doğusunda, La Higuera köyüne yakın fundalık bir sel yatağında, bir grup *guerrilero*'yu pusuya düşürdü. İkisi sağ olarak esir alındı: sadece Willy diye tanınan Bolivyalı bir savaşçı ile, Küba Devrimi'nin kahramanı, Bolivya devlet başkanı General René Barrientos'un "Castro Komünizmi ajanlarının yabancı istilası" dediği şeyin lideri Ernesto "Che" Guevara. Yarbay Andrés Selich haberi alınca bir helikoptere atladı ve La Higuera'ya uçtu. Viran bir okul binasında esiriyle kırk beş dakika konuştu. 1990'ların sonuna kadar, Che'nin son saatleri hakkında çok az şey biliniyordu; Selich'in dul eşi, yirmi dokuz yıllık sessizliğin ardından nihayet Amerikalı gazeteci Jon Lee Anderson'ın, Selich'in bu olağanüstü konuşmaya ilişkin notlarına başvurmasına izin verdi. Tarihi bir belge olarak öneminin de ötesinde, bir adamın son sözlerinin düşmanı tarafından saygıyla kaydedilmiş olmasında dokunaklı bir yan var.

"Comandante, sizi biraz morali bozuk gördüm" dedi Selich, "bu izlenime kapılmamın nedenlerini açıklayabilir misiniz?"

"Başarısızlığa uğradım" diye cevap verdi Che, "her şey bitti, beni bu durumda görmenizin nedeni bu."

"Kübalı mısınız, Arjantinli mi?" diye sordu Selich.

"Kübalıyım, Arjantinliyim, Bolivyalıyım, Peruluyum, Ekvatorluyum, vs... anlıyorsunuz."

"Neden ülkemizde eylem yapma kararı aldınız?"

"Köylülerin nasıl bir durumda yaşadığını görmüyor musunuz?" diye sordu Che. "Vahşiler gibiler, yürek parçalayan bir yoksulluk içinde yaşıyorlar, uyumak ve yemek yemek için tek bir odaları var, giyecek giysileri yok, hayvanlar gibi terk edilmişler..."

"Ama Küba'da da aynı şey oluyor" diye cevabı yapıştırdı Selich.

"Hayır, bu doğru değil" diye aynen karşılık verdi Che. "Küba'da yoksulluk olduğunu inkâr etmiyorum ama (hiç değilse) oradaki köylülerin bir ilerleme hayali var, oysa Bolivyalı umutsuz yaşıyor. Nasıl doğduysa öyle ölüyor, kendi insanlık durumunda hiçbir iyileşme görmeden."

CIA Che'yi canlı istiyordu ama belki de onların emirleri, operasyonu gözetip denetlemekten sorumlu Küba doğumlu CIA ajanı Félix Rodriguez'e hiç ulaşmamıştır. Che ertesi günü idam edildi. Esirleri savaşırken öldürülmüş gibi görünsün diye infazcılar onun kollarıyla bacaklarına ateş etti. Sonra Che yerde kıvranırken, "besbelli yüksek sesle bağırmamak için bileklerinden birini ısırırken" son bir kurşun göğsüne girdi ve ciğerlerini kanla doldurdu. Che'nin bedeni uçakla Vallegrande'ye götürüldü, orada iki gün sergilendi ve görevliler, gazeteciler ve kent halkı gelip ona baktı. Selich ve diğer subaylar, cesedi Vallegrande uçuş pisti yakınlarındaki gizli bir mezarda kaybetmeden önce, başında durup fotoğrafçıya poz verdiler. Ölü İsa'yı kaçınılmaz biçimde hatırlatan (yarı çıplak zayıf beden, sakallı, ıstırap içinde yüz) ölü Che'nin fotoğrafları benim kuşağımın, 1959'da Küba Devrimi meydana geldiğinde ancak on yaşında olan bir kuşağın belli başlı ikonlarından biri halini aldı.

Che Guevara'nın ölüm haberi, Buenos Aires'teki ilk ve tek üniversite yılımda bana ulaştı. Ilık bir Ekim ayıydı (1967'de

yaz erken başlamıştı) ve arkadaşlarımla ben, güneye yolculuk yapıp Patagonya Andları'nda kump kurmayı planlıyorduk. İyi bildiğimiz bir bölgeydi. Lise boyunca, siyasi inançları tutucu Stalinizm'den serbest düşünce yanlısı anarşizme, melankolik Troçkizm'den Alfredo Palacios'un Arjantin tarzı sosyalizmine kadar uzanan ve kamp ateşinin etrafında otururken karıştırdığımız kitap torbalarında Mao Zedong'un (eski moda yazılışla), Blas de Otero ile Pablo Neruda'nın şiirleri, Saki ve Juan Rulfo'nun hikâyeleri, Alejo Carpentier ile Robert Louis Stevenson'un romanları olan coşkulu solcu denetçiler önderliğinde Patagonya'da doğa yürüyüşleri yapmıştık. Epigraf olarak Che'nin güncelerinden alınma bir satırın bulunduğu bir Julio Cortázar hikâyesi, Küba Devrimi'nin ideallerini tartışmamıza yol açtı. İspanya İç Savaşı ile İtalyan Direnişi'nden şarkılar söyledik, heyecan verici "Volga Kayıkçıları Ağıdı", açık saçık rumba "Puchunguita'mın Koskoca Kalçaları Var", çeşitli tangolar ve pek çok Arjantin sambası. Seçici olduğumuz söylenemez.

Güneyde kamp yapmak sadece bir turizm egzersizi değildi. Bizim Patagonyamız da Bruce Chatwin'inki değildi. Gençlik şevkiyle, denetçilerimiz bize Arjantin toplumunun gizli kalmış yanını göstermek istediler – rahat Buenos Aires evlerimizden asla göremediğimiz bir yan. Refah içindeki mahallelerimizi saran gecekondular hakkında müphem bir fikrimiz vardı –*villas miseria* derdik onlara, ya da "sefalet köyleri"– ama Che'nin Selich'e tarif ettiği türden ve ülkemizin uçsuz bucaksız arazilerindeki köylülerin çoğu için halen mevcut olan kölece durumlar hakkında hiçbir şey bilmiyorduk, otuzların neredeyse ortalarına kadar askerler tarafından resmen yürütülen yerli halkın sistematik soykırımı hakkında da öyle. Denetçilerimiz az çok samimi niyetlerle gerçek Arjantin'i görmemizi istemişti.

Bir öğleden sonra, Esquel kenti civarında, bizi yüksek ve kayalık bir kanyona götürdüler. Tek sıra yürüdük, tam bu nahoş taş koridorun bizi nereye götüreceğini merak ediyorduk ki, kanyonun duvarlarında açıklıklar görmeye başladık, mağara girişleri gibi, açıklıklarda da erkekler, kadınlar ve çocukların bir deri bir kemik, hastalıklı yüzleri. Denetçiler bizi kanyonun sonuna kadar, oradan da geri yürüttüler, tek kelime etmediler

ama gece için kamp kurduğumuzda bize gördüğümüz, evlerini hayvanlar gibi kayalara yapan, bazen ırgat olarak çalışıp kıt kanaat geçinen ve çocukları ender olarak yedi yaşından fazla yaşayan insanların hayatı hakkında bir şeyler anlattılar. Ertesi sabah okul arkadaşlarımdan ikisi denetçilerine Komünist Parti'ye nasıl katılabileceklerini sordular. Başkaları daha sakin bir yol seçti. Çoğu yetmişlerde askeri diktatörlüğe karşı yürütülen mücadeleye savaşçı olarak katıldı; biri, Mario Firmenich, Montoneros gerilla haraketinin kana susamış kaposu oldu ve yıllarca askerlerin arananlar listesinin en üst sırasında kalarak şüpheli bir şöhreti sürdürdü.

Che'nin ölüm haberi şaşırtıcı gelmişti, ne ki beklenmeyen bir haber de değildi. Benim kuşağım için Che, çoğumuzun asla olamayacağımızı bildiğimiz kahraman sosyal varlığı yeniden hayata geçirmişti. Kuşağıma ve hatta onu izleyen kuşağa çok cazip gelen o tuhaf kararlılık ve pervasızlık karışımı, Che'de mükemmel cisimlenişini buldu. Bizim gözümüzde o daha hayattayken, kahramanlığının mezar ötesinde de baki kalacağından emin olduğumuz efsanevi bir kişiydi. Che'nin ölümünden sonra kalleş CIA ajanı Rodriguez'in, sanki ölen adamın hastalığını tevarüs etmişcesine birden astımdan mustarip olduğunu öğrenmek, bizi şaşırtmadı.

Che bizim gördüğümüzü görmüş, bizim gibi hissetmişti, "insanlık durumu"nun temel adaletsizliklerine karşı öfke duymuştu, ama bizden farklı olarak bu konuda bir şeyler yapmıştı. Yöntemlerinin şaibeli, siyasi felsefesinin yüzeysel, ahlaklılığının acımasız olması, nihai başarısının imkânsız görünmesi (belki hâlâ öyle görünüyor) ise, onun, yerine tam olarak ne koyacağı konusunda asla pek emin olmasa da yanlış olduğunu düşündüğü şeye karşı savaşmayı kendine görev edinmesinin yanında daha önemsiz kalıyor.

Ernesto Guevara de la Serna (şöhret onu basit bir "Che"ye indirmeden önceki tam adını verecek olursak) 13 Mayıs 1928'de, Arjantin'in Rosario şehrinde doğdu, ancak doğumu nüfus cüzdanında, annesiyle babasının apar topar evlenmelerinin nedenini saklamak için "Haziran" yazar. Ataları conquistadorlarla birlikte Arjantin'e gelmiş olan babası, Misiones'in alt tropikal

bölgesinde bir plantasyon sahibiydi. Ernesto'nun hayat boyu çektiği astımı yüzünden aile Córdoba'nm daha sağlıklı iklimine ve daha sonra, 1947'de de Buenos Aires'e taşındı. Ernesto orada tıp fakültesinde okudu ve doktor unvanıyla mütecehhiz, "bütün korkunç harikalığıyla" Latin Amerika kıtasını keşfe çıktı. Gördükleri onu heyecanlandırdı, gezginci hayattan vazgeçmeyi zor buldu: Ekvador'dan annesine yazarak "yüzde 100 maceracı" olduğunu ilan etti.

Büyük Gezisi'nde tanıştığı pek çok kişi arasından biri onun özellikle aklmdan çıkmamışa benziyor: Guatemala'da rastladığı, Stalin'in kıyımlarından kaçmış ihtiyar bir Marksist. Uzaklara savrulmuş bu Teiresias, "Yumrukların ve çenen sıkılı öleceksin" dedi, "kusursuz bir nefret ve çarpışma gösterisiyle, çünkü sen bir simge değilsin, un-ufak olan bir toplumun sahici bir üyesisin: Arı kovanının ruhu senin ağzından konuşuyor, senin eylemlerinle hareket ediyor; sen de benim kadar yararlısın, ama seni feda eden topluma ettiğin yardımın ne kadar faydalı bilmiyorsun." Ernesto, ihtiyar adamın ona kitabesini verdiğini bilemezdi.

Guatemala'da Ernesto siyasi çatışmanın şiddetle farkına vardı ve ilk kez devrimci davayla özdeşleşti. Orada ve hemen ardından Meksika'da, yoz rejimi Ernest Hemingway ile Graham Green'i öylesine büyülemiş ve iğrendirmiş olan diktatör Fulgencio Batista'ya karşı mücadeleye liderlik eden Kübalı göçmenlerle tanıştı. Mesele çıkaranlara karşı hassas bir burnu olan ve o sırada Orta Amerika'ya tayin edilmiş CIA ajanı David Atlee Phillips genç Arjantinli doktor için bir dosya açtı; yıllarla birlikte CIA kayıtlarındaki en kalınlarından biri olacak bir dosya. Temmuz 1955'te Ernesto Guevara ve Fidel Castro arasındaki ilk buluşma Meksika'da gerçekleşti. Ta 1948'den, yirmi bir yaşında bir hukuk öğrencisi olduğu zamandan beri Batista rejimine karşı komplo kurmaya başlamış olan Castro, diğer Kübalıların, Arjantin günlük konuşma dilindeki hitapla "Che" demeye başladıkları genç Arjantinliyi hemen sevdi. Che güncelerinde, "Sanırım aramızda karşılıklı bir sempati var" demişti. Haklıydı.

1959'da Küba Devrimi'nin zaferinden sonra Che bu zaferin başka yerlerde tekrarlanması için harekete geçti. Devrime karşı sadakatinden, Castro'nun daha sonraki yıllarda rejimini koru-

mak için alacağı zorbaca önlemleri destekler miydi, bilmiyoruz. Che'nin gözü çok daha ilerideki bir gelecekteydi. Küba'daki savaştan sonra Che, devrimcilerin komşu ülkelere (Bolivya ilk seçilendi) yayılacaklarına inanıyordu. Burada oligarşiye ve emperyalist patronlarına karşı savaş sürdüreceklerdi, başdüşman Birleşik Devletler'i de sonunda dövüşün içine çekecek savaşlar. Sonuç olarak Latin Amerika "yabancı istilacı"ya karşı birleşecek ve emperyalizmi kıtada yenilgiye uğratacaktı. Che'nin savaşı iktidarın her biçimine karşı değildi, hatta kademeli bir toplum fikrine bile karşı değildi. Kesinlikle anarşist değildi: Örgütlü liderliğe ihtiyaç duyulduğuna inanıyordu ve sert ama ilkeli bir hükümetin yönettiği pan-Amerikan bir devlet hayal ediyordu. Yunan özgürlük düşüncesi üzerinde küçük bir kitapta, *La Grèce antique à la découverte de la liberté*'de, Fransız tarihçi Jacqueline de Romilly, Antigone'nin isyanının otoritenin kendisinin reddinden değil, tam tersine, keyfi bir emir yerine ahlaki bir yasaya itaatten kaynaklandığına dikkati çekmişti. Che de böyle ahlaki yasalara itaat etmek zorunda olduğunu hissediyordu ve her şeyi, herkesi, kendi dahil, feda etmeye onlar için hazırdı. Biliyoruz ki, olaylar asla Bolivya seferberliğinin ötesine gitmedi. Che'nin, fedakârlığının bir işe yarayıp yaramadığını öğrenmiş olup olmadığı, cevaplanmayan bir soru olarak kalacak.

Ama Che'nin idealinden bir şey, siyasi yenilginin ötesinde varlığını sürdürüyor, açgözlülüğün neredeyse erdem niteliği edindiği ve şirket hırslarının yalnızca sosyal nitelikli düşüncelere (sosyalist olanları şöyle dursun) ağır bastığı bu günlerde bile. Kısmen, Emiliano Zapata ya da Pancho Villa gibi o da tişörtleri ve alışveriş torbalarını süsleyen bir başka Latin Amerikalı figür olup çıktı: Bolivya'da Ulusal Turist Kurulu şimdi Che'nin son seferinin yerine ve ölü bedeninin sergilendiği hastaneye turlar düzenliyor. Ama geride kalan sadece bu değil. Che'nin yüzü –yıldızlı beresiyle canlı, ya da ölü, sanki gözleri omzumuzun az berisinde bir noktayı görüyormuş gibi bakarak– hâlâ erkeklerin ve kadınların dünyadaki rolünün, bugün bize yetkinliklerimiz ya da ilgimizin tamamen ötesinde gibi görünen bir rolün engin ve kahramanca bir görüşünü içeriyor gibi.

Physique du rôle'e sahip olduğundan ise hiç şüphe yok. Epik edebiyat bir ikonografi gerektirir. Zorro ile Robin Hood (Douglas Fairbanks ve Errol Flynn vasıtasıyla) yüz hatlarını yaşayan Che'ye ödünç verdiler, popüler hayalgücünde daha genç bir Don Quijote, Latin Amerikalı bir Garibaldi'ydi. Ölüyken de, Vallegrande hastanesinde rahibelerin, kutsal emanet sandıklarında muhafaza etmek için gizlice saçından bukleler kestiklerinde fark ettikleri gibi, onu çevreleyen ve modern kostümlü Roma askerlerini andıran koyu renk üniformalı adamlarla, görevini bırakmış İsa'ya benziyordu. Ölü yüz, bir noktaya kadar canlı olanını azledip yerine geçmişti. Fernando Solanas'ın, Arjantin tarihinin ilk günlerinden Che'nin ölümüne kadar ustalıklı bir kroniğini çıkaran dört saatlik belgeseli *The Hour of the Furnaces*'daki *(Fırınların Saati)* (1968), dile düşmüş bir pasajda, yönetmen kamerayı birkaç dakika süreyle o cansız yüzde tutarak, seyircileri, adaletsizlik karşısında eylem isteğimizi bizim için taşıyan, can sıkıcı *agenbite of inwit*'imizi* bizim için katlanan adama görsel bir saygı sunmaya zorlar. O yüze bakıp merak ederiz: Bu dünyanın üzüntülerine ağıt yakmaktan, yoksulların kaderine acımaktan ve iktidarda olanların acımasız açgözlülüğünü sohbet arasında mahkûm etmekten bu konuda bir şey yapmaya, adaletsiz gidişe karşı eyleme geçmeye hangi noktada başladı?

Belki de bu geçişin gerçekleştiği âna işaret etmek mümkündür. 22 Ocak 1957'de Che Guevara ilk kez birini öldürdü. Che ve yoldaşları Küba çalılık arazisindeydiler; öğlendi. Bir asker, bulundukları yerden ancak 20 metre uzaklıktaki bir kulübeden onlara ateş etmeye başladı. Che iki kez ateş etti. İkinci atışta adam düştü. O âna kadar, evrensel adaletsizliğe karşı samimi kızgınlığı Che'nin Byronvari jestleriyle, on dokuzuncu yüzyılın tumturaklı sözleriyle yazdığı kötü şiirlerle ve Latin Amerika'da devrimci olarak bilinen, açılış konuşmalarının kelime dağarcığı ve soluk metaforlarla dolu türden akademik düzyazılarıyla kendini belli ediyordu. O ilk ölümden sonra bir şeyler değişti. Che, ateşli ama sıradan entelektüel, geri dönmez şekilde bir eylem adamı oldu. Ondaki her şey bunu yerine getirmesine karşı kum-

* İng.: Vicdan azabı. (ç. n.)

pas düzenliyormuş gibi görünmesine rağmen belki de başından beri ona ait olan bir kaderdi bu. Uzun yürüyüşler bir yana, uzun konuşmalarda bile dilinin sürçmesine neden olan astım eziyetini çekerek, meydan okumak üzere yola çıktığı adaletsiz sistemden faydalanan sınıfta doğmasının yarattığı paradoksun bilincinde ve eylemlerinin kesin hedefleri üstüne düşünmektense eyleme geçmeye birden itilmiş olarak Che; inatçı bir azimle, romantik savaşçı-kahraman rolünü üstlendi ve benim kuşağımın, vicdanımızı yaratmak için gerek duyduğu figür oldu.

Thoreau "İlkeden, hakkın algılanması ve yerine getirilmesinden doğan eylem" diye bildirmişti, "şeyleri ve ilişkileri değiştirir; temelde devrimcidir ve daha önce olmuş olan hiçbir şeyden tam olarak ibaret değildir. Sadece devletleri ve kiliseleri bölmekle kalmaz, aileleri de böler; evet, bireyi böler, ondaki şeytani ile ilahiyi birbirinden ayırır." Che (o dönemin bütün Arjantinli entelektüelleri gibi "Civil Disobedience'i [Sivil İtaatsizlik] okumuş olsa gerek), Matta 10:34-35'in bu yorumuyla hemfikir olurdu şüphesiz.

Kör Muhasebeci

Çok büktüm kulaklarını
Dinlemediler öğüdümü.

Aynanın İçinden, 6. Bölüm

1943 ilkbaharında bir ara Northrop Frye, daktilo edilmiş metindeki bir yazar notunun bize söylediğine göre, "asla gerçekleşmeyen" bir Emmanuel Koleji yayını için bir tez yazdı. Başlığı "Dünyanın Şimdiki Durumu"ydu, itkisi de –Frye'ın bizi evrensel savaş durumu olduğu şeklinde uyardığı bu durumu tartışırken– "basmakalıp sözler ve paradoks arasında", "tanrısal bir tarafsızlık ile Bakkhos'a özgü feryatlar arasında" bir orta yolu izleme sorunuydu. Frye, alışkanlık haline getirdiği berraklığıyla bizi savaşın herhangi bir yarar sağlayacağı yargısına varma konusunda uyarıyor. "Yoz bir ağaç ancak yoz meyveler verebilir ve bu kötücül, canavarca dehşetten bir iyilik çıkartabileceği fikri, ne kadar acınası ve hüzünlü olsa da, habis bir illüzyondur." Ardından, Frye sonuca varıyor: "Ve böyle yararların savaşın kanına, sefaletine ve yıkımına değeceğini düşünmek saçmalıktır, gelecek kuşaklar çılgınca alaycı muhasebecilerse, o başka."

Frye, tezinin büyük kısmının hedefi savaş olan deistik bir toplumla ilgili olduğu konusunda bizi uyarıyor. Bu, üçüncü milenyumumuzda hatırlamaya fevkalade değen bir hakikat. Hayati önemi var ve sadece, Frye neden tezini tamamlamadan

bıraktı diye yas tutabiliriz. Ancak, Frye'ın bütün yazıları gibi, bir kenara bırakılmış kışkırtıcı şeyler yönünden zengin. Özellikle bir tanesini, bu savaş çığırtkanı toplumdaki belli bir aktöre ilişkin olanını keşfe çıkmak yararlı olabilir. Muhasebeciden söz ediyorum, budalalıklarımızın toplamının çetelesini tutmaktan sorumlu olan kişiden.

Muhasebecilik mükemmel bir kelimedir. Şimdiki anlamını tamamiyle hak eder. Sabahlarımızın en parlağında, yazı icat edilmeden önce bir kil parçasına okunabilir bir işaret kazıyan kişi şair değil, bir muhasebeciydi. Elimizdeki ilk yazı örnekleri, ki Bağdat'ta, Irak Ulusal Müzesi'nin yağmalanması sırasında belki de yok olmuşlardır, belli sayıda keçiler ya da koyunların kaydını tutan iki küçük tablettir: Aslında, ticari bir işlemin makbuzu. İlk kitaplarımız ana defterlerdi ve şairlerin daha sonra muhasebeci büyüklerinin iki temel özelliğini muhafaza etmeleri bizi şaşırtmamalı: liste yapmaktan duyulan keyif ve kayıt tutma sorumluluğu.

Temel kitaplarımızdan ikisi, *İlyada* ile *Odysseia*, her ikisinde de çok başarılıdır. Yazarı, savaşın işe yaramazlığı konusunda Frye ile aynı fikirdeydi ve savaşın meyvesinin barış olacağını asla öne sürmezdi. Homeros, savaştan nefret ederdi. Savaşı tanımlamak için "gaddar", "insanların başına bela", "yalancı, ikiyüzlü" gibi deyişler kullanırdı. Homeros'un şiirlerinde acıma ve yas, asla savaş meydanlarından uzakta değildir ve *İlyada*'nın merhamet ricalarıyla başlayıp bitmesi, şans eseri değildir. Homeros'un kitaplarındaki borç ve alacaklar politikacılarımızın borç ve alacakları değildir. Muhasebeci Homeros, asla çılgınca alaycı değildir.

Kimdir öyleyse bu, Homeros gibi, hesaplarımızı düzgün tutan aklı başında ve insaflı muhasebeciler? İşlerini verimli bir biçimde yapabilmek için ne gibi özellikleri var ya da biz onların ne özellikleri olduğunu hayal ediyoruz? Neden en eski iki kitabımıza babalık etsin diye bir Homeros yarattık?

Yazmanın tarihinin, ki okumanın tarihi onun ilk ve son bölümüdür, pek çok olağanüstü yaratıları arasında bana hepsinden tuhaf görünen bir tanesi vardır: Onun için bir yazar icat edilmesi gereken yazarsız metnin yaratılması. Anonimliğin bir

cazibesi vardır ve anonim de edebiyatlarımızın her birinin bellibaşlı figürlerinden biridir. Ama bazen, belki de bir metnin derinliği ve yankılanmaları tek bir okurun kitap rafına ait olamayacak kadar evrensel göründüğünde, o metin için kanıyla canıyla bir şair hayal etmeye çalıştık, Sıradan Adam olabilen biri. Sanki bir eserde, içimizin derinlerine saklanmış, kişiye mahsus, kelimelere dökülmemiş bir tecrübenin kelimelerle ifadesini tanıyınca, bunun da insan elinin, insan zihninin yaratısı olduğu, bizim gibi bir erkek ya da kadının küçük kardeşler olan bizlerin sadece bir göz atabileceğimiz ya da sezeceğimiz şeyi, bir defasında bizim hesabımıza söylediği inancıyla kendimizi tatmin ederiz. Bunu başarmak için eleştirel araştırmalar yardımımıza koşuyor ve *Gılgamış Destanı* ya da *Onca Yoksulluk Varken*'in ardındaki belirsiz yazarı ketumluktan kurtarmak için polisiye çalışmalar yapıyor ama onların çabaları, doğrulamaktan ibaret. Okurlarının zihinlerinde gizli yazarlar zaten doğuştan bir aşinalık, neredeyse fiziksel bir mevcudiyet edinmişler, bir tek isimleri eksik.

Homeros, şiirlerinin oluşumundan çok sonra başlıyor, adeta çocukları tarafından evlat edinilmiş bir baba. Uzun yüzyıllar süren edebiyat eleştirisi ona hem somut, hem de simgesel özellikler sağladı; önce doğruluğu şüpheli biyografiler vasıtasıyla, sonra bir alegori, bir fikir olarak, bir ulusun kimliği ve hatta şiirin kendisinin cisimleşmesi olarak. Ancak her halükârda, şiirin hayal edilebilir olması için bir yazar hayal edenler, okurlardır.

Hayal edilmiş yazarlığın bu tarihi, bir anlamda, edebiyatın bir paralel tarihidir. Yunanlılar için o Yunan olan her şeyin, Yunan uygarlığı ve tarihinin başlangıcıydı. Vergilius için, doğumu hariç her şeyiyle Yunanlıydı. Bizans şairleri için, insanlık hakkında bilgisi yüksek, ama tarih bilgisi sağlam olmayan bir tarihçiydi. Dante için, meşhur ama emekliye ayrılmış bir usta. Thomas de Quincey, 1850'ye doğru, Homeros (Yunan edebiyatında bunun dışında olmayan bir isim) Sami dillerindeki "Omar"ın bir deformasyonu olabilir mi diye sordu ve onu, *Binbir Gece Masalları* masalcılarının bir kardeşi olarak hayal etti. Çok alay edilen Heinrich Schliemann, tarihçi Karl Blind'ın tutarsız iddialarının izini sürerek Homeros'un da, Truvalılar'ı gibi Aryan, mavi gözlü, kı-

zıl saçlı, savaşçı, müzik konusunda yetenekli ve filozof olduğunu öne sürdü. Alexander Pope, Homeros'u bir İngiliz centilmenine benzetti. Goethe, Homeros'ta kendi portresini gördü: Belki de bu nedenle 1805'te, kendini Alman reenkarnasyonu saydığı bir şairin tanımlanmasından utandığı için, Friedrich August Wolf'un meşhur Homeros konferanslarını, bir perde arkasında gizlenerek dinledi. Samuel Butler ise, ironik bir biçimde Homeros'un bir kadın olduğunu savundu. Rudyard Kipling için, Ezra Pound için, James Joyce için, Derek Walcott için ve Jorge Luis Borges için, Homeros herkes ve hiç kimseydi. Dilbilimciler Milman Parry ve Albert B. Lord, Homeros'u *guzlar*'larla, hâlâ köy köy dolaşarak dizelerini şarkı şeklinde söyleyen epik Sırp şarkıcılarla eşleştirdiler. 2008'de Alman şair Raoul Schrott, Homeros'un Sümerlilerin arkaik şarkılarından esinlendiğini iddia etti ve onun sanatını Babil ya da Ur'da öğrenmiş, nakledilmiş bir Ortadoğulu şair olduğunu ileri sürdü. Bu Babil etkisi tutarsız görünmüyor: *Gılgamış Destanı*'nın gerçekten de *Odysseia*'nınkinden çok farklı olmayan bir atmosferi vardır ve iki erkeğin, Gılgamış ile Enkidu'nun maceraları, kendine Hiç Kimse diyen ve okurun pek çok kişi olarak gördüğü bir adamın maceralarına benzer.

Çeşit çeşit meşguliyetler, çeşit çeşit etkiler, çeşit çeşit etnik kökenler, Homeros dediğimiz adamın uzun tarihinde işaretlerini bırakmıştır. Hiç kimse, ne Aristoteles ne de Joyce onun bellibaşlı fiziksel özelliğinin, ister gerçek ya da hayali, ister tekil ya da çoğul olsun, körlüğü olması gerektiğinden şüphelenmiyor gibi. İÖ yaklaşık yedinci yüzyılda *Hymn to Apollo (Apollon'a İlahi)*, Delos'un kızlarına şöyle der: "Bir yabancı size 'Buraya gelen şarkıcılar içinde en tatlı adam kimdir,' diye sorduğunda, 'Kayalık Khios'ta yaşayan kör adam; bütün şarkıları en iyisi olacak, şimdi ve gelecek zamanlarda' diye cevap verin."

İyi de, muhasebecimizi hep kör olarak betimlemenin sebebi ne olabilir? Homeros'un körlüğü, İÖ beşinci yüzyıldan itibaren üretilen pek çok Homeros "Hayatı"nın değişmeyen özelliğidir. Bunlar içinde en iyi bilineni, İÖ dördüncü ya da beşinci yüzyılda yazılmış ve bir vakitler Herodotos'a atfedilmiş olan *Life of Homer*'dir [Homeros'un Hayatı] ki, içinde Homeros'un kör doğmadığı ama bir gün dizeleriyle ebedileştireceği Odysseus'un

hikâyesini öğrendiği İthaka'da bir göz hastalığına yakalandığı yazılıdır. İthakalılar bu senkrondan hoşlanmıştı: Şaire hikâyesinin verildiği an ve yerin ona körlüğünün verildiği an ve yer olmasından; sanki içten aydınlanma, dıştan ışık yokluğunu gerektirirmiş gibi.

Ama İthaka'nın haddini bilmeyişi rakipsiz kalmadı. Homeros'un tam da nerede kör olduğu okurları için besbelli öyle büyük önem taşıyordu ki, sözde-Herodotos (onun İyonyalı olduğunu biliyoruz) İthaka'nın iddiasını reddetti ve onun yerine, şairin İyonya Kolophon'unda kör olduğunu iddia etti. Kitabında kendinden emin bir şekilde "Bütün Kolophonlular benimle bu konuda fikir birliği halinde olacaktır" diye ekledi. Başka yerler Homeros'a aile kökenini ya da ölüm döşeğini verdik diye övünebilirdi ve yedi şehir onun doğduğu yer olma konusunda çekişiyordu, ama edebiyat açısından esas olan, onun kör olduğu yerdi.

Sözde-Herodotos'a göre, ona bugün bildiğimiz adını veren daima körlüğü olmuştu. Çocukken, *Odysseia*'nın müstakbel yazarına Meles nehrinden Melesigenes* adı verilmişti; Homeros adını çok sonra, Cimmeris'de, gezgin şair yerel senatoya yeme-yatma karşılığı kenti şarkılarıyla meşhur etmeyi önerdiğinde aldı. Senatörler (çoğu devlet organının geleneğine uygun şekilde) reddettiler ve bu tehlikeli örneği oluştururlarsa, Cimmeris'in çok geçmeden sadaka peşinde kör dilencilerle (Cimmeris dilinde *homers*) dolacağını öne sürdüler. Şair onları utandırmak için Homeros adını benimsedi.

Simgesel olarak, körlüğün bir ikinci ve çelişkili anlamı vardır. Görme gücü ilham ettiği, iç gözü açtığının farz edildiği söylenir ama aynı zamanda görmenin tersidir ve fanilerin yanlış kararlar verip ayrım yapmayan Nemesis'in kurbanları olmasına yol açan tanrıça Ate'nin simgesi olan yanlış yola saptırılmış yargı niteliğini temsil eder. Körlüğün ikili niteliği Homeros'un şiirlerinde de açıktır: Kral Alkinoos'un, tanınmadan kabul edildiği sarayında, kör şair Demodokos kendi karanlığı içinde başkalarının göremediği ya da bilemediği şeyi algılar. Gaipten haber veren kör Demodokos, sarayda başka hiç kimsenin tanımadığı

* Meles'in oğlu. (ed. n.)

Odysseus hakkında şarkılar söyler, onun Akhilleus ile kavgasından ve Tahta At hilesinden söz ederek gizli gezginin artık uzak olan bir geçmişin anısıyla ağlamasına yol açar. Odysseus gene de, Demodokos'a yeteneği için ne kadar hayran kalırsa kalsın, karanlığın aynı zamanda, krallıklarına hiç ışığın ulaşmadığını ve maruz kaldıkları körlüğün ağlayıp sızlanan körlerin kaderi olduğunu da bilir. Üstelik Odysseus körlüğün ceza olabileceğini de bilir, onu ve adamlarını hapsetmiş olan yamyam Kyklop'lara verdiği yaşarken ölüm cezası. Körlük aynı zamanda Musa'lar tarafından, şarkıda onları geçebileceği konusunda övündüğü için ozan Thamyris'e verilen cezadır.

Bu Yunan anlam bulanıklığı Yahudi-Hıristiyan çağında da devam etti. Eski Ahit'e göre, körlük Harun'un soyundan gelenleri Tanrı'ya kurban sunmaktan menetti; körlük, yabancılara karşı merhametten yoksun oldukları için Sodom erkeklerine de gönderilen bir cezadır. Ama aynı zamanda, körler, Tanrı'nın ahdiyle de korunurdu: Levitikus'ta, körlerin yoluna engel koymak yasaktır ve Deuteronomy'ye göre, kör birine yanlış yol gösteren kişi ebediyyen lanetlenir. Kör Bartimay (Markos 10:46-52) İsa'yı Davut'un Oğlu olarak tanır ve görme duyusunu "alma"yı ister (bazı çevirilerde olduğu gibi "ona geri verilmesi"ni değil); doğuştan kör oluşu hakikati görmesine izin vermiştir ve şimdi de gözlerinin hakikaten açılmasını ister. Milton (*Paradise Lost / Kayıp Cennet,* 3.35-42) onun için, tıpkı Kör *Thamyris* ve kör *Maionia'lı için olduğu gibi,* "Mevsimler geri gelir ama geri gelmez bana / Gündüz, ya da tatlı yaklaşışı, Akşam ya da Sabah'ın" der ama kör gözlerinin şöyle olmasından da sevinç duyar: "Düşüncelerle beslenir, o istemli hareket / Uyumlu sayılar; hep olduğu gibi, tetikteki Kuş / Şakırken karanlığı ve en gölgeli Sığınağa saklanıp / Söyler Gece Notasını".

Bin yıllık geleneğe göre Homeros hem yoksul bir kördü, hem de gaipten haber veren okumuş biri; bu iki özelliği, onun şiirlerini birçok kere okumamızın gerekçesini sağlar. Kör bir Homeros icat etmemiz, *İlyada* ve *Odysseia*'ya hayatın metaforları, savaş olarak hayat ve yolculuk olarak hayat diye ritüele dayalı bir şekilde yaklaşmamızı mazur gösterir; aynı zamanda, bu okumalar onun başlangıçta var olan bir yazar olarak, Şiirin mitik

Babası olarak varlığını ima eder ve böylelikle de şiirlerin prestijini garantiye alır. Homeros'u *İlyada* ile *Odysseia*'nın yaratıcısı olarak da düşünsek ya da bu ikisinin muazzam yaratıcılarını meydana getirdiğini de düşünsek –yani, Nietzsche'nin önerdiği gibi bir *Begriff*'ten (bir kavram) bir insan yaratıldığını ya da bir insandan bir *Begriff*– bu dairevi süreç şiirsel edimin kendisiyle, her biri söz dağarcığını ve perspektifini belirli bir dünya görüşüne borçlu olan sonsuz bir yorumlar silsilesi arasında var olan bir edimle ve üstelik zamanın en uzak bölgelerinden, her şeyi kapsayan yaratıcı bir dehayla olan ilişkimizi tanımlar: Ondan önde olmanın imkânsız olduğu biri, bütün aldatıcı dünyevi görünümlere kayıtsız, körlüğü sayesinde onların ötesini görmeye yetkin bir adam.

Körlük kavramı kendi temeli üzerinde gelişir. Kör olmak dış gerçekliği görmemek demektir; bu gözlemde, iç gerçekliğin, başka bir gerçekliği yüklenmezse daha açıklıkla algılanacağı kuşkusu da ima edilir. Eğer renk ve biçim dünyası artık yakalanmazsa (yani, Blake'in dediği gibi, duyularımızla sınırlanmışsa) o zaman şair evreni bütünlüğü içinde kavramakta özgürdür, geçmişi kendi hikâyesinin geçmişi, geleceği de kendi karakterlerinin geleceği içinde. Tam anlamıyla, hem gaipten haber veren kişimiz, hem de muhasebecimiz olur. Hektor *İlyada*'da Andromakhe'ye şöyle deyince:

> Gün gelecek, kutsal Troyamız yokolacak.
> Ve Priamos ve Priamos'un güzel kül-kargılı halkı

okur onun hangi kaderden söz ettiğini ve şaire açık olanın sadece Priamos'un halkı olmadığını bilir.

Mezopotamya'da yazının icadının pragmatik kaynağından söz ettim. Ama teknolojiler çoğu kez, belki daima, başlangıçtakinden başka yöne çevrilir. Çok geçmeden, satın alma ve satma işlemlerine bu işlemlerin hikâyesi katıldı ve o zamana kadar her iki sütunun başlıkları olan satıcılar ve alıcılar, bireysel özellikler ve kişisel anlatılar edindi. Yazmak, büyük ölçüde, yalnızca dünyamızın kaydedildiği yer değil, aynı zamanda yaratıldığı yer oldu ve o vakte kadar anılanı şimdi kılmak ve tecrübe ile arzuyu

ifade etmek için kullanılmış olan kelimeler, hikâyeleri birbirini izleyen kuşaklar boyunca okurlar için el altında bulundurmak üzere kile kaydedildi. Koyun ya da keçi alışverişinin hesabını vermek için iki gözüne de ihtiyacı olan muhasebecinin, şimdi en azından sembolik olarak kör olması en iyisi diye düşünülüyordu, çünkü okurlar, en büyük önem taşıyan hikâyelerin doğadan kopyalanan hikâyeler değil, ama doğal ve toplumsal dünyayı mitin diline damıtan ve çeviren hikâyeler olduğunun farkına varmıştı. Frye, bitmemiş tezinin sonundaki notlarında, peygamberin rolünün doğal dinin değil vahye dayanan dinin Kelamını vazetmek olduğuna dikkati çekiyor. Eğer dinin (*religion)* etimolojik anlamına bakarsak ("yeniden bağlamak" ya da "daha kuvvetle bağlamak"), şiirin tanımına benzer bir şey olur elimizde.

Bu etimolojik düzeyde, doğal ve vahye dayanan yeniden bağlanma arasındaki karşıtlık, şaşırtıcı bir anlam kazanır. Bir yandan, yeryüzüne ve bu yeryüzünün şeylerine bağlı yaratıklarız. Başka canlılardan ve hatta, moleküler bir açıdan bakarsak, diğer cansız şeylerden farkımız yok. İnsanların yıldıztozu olarak eski imgesi bilimsel açıdan doğrudur: Atomlarımız çok eskiden patlamış yıldızlara aittir. Ama Darwinizm'in bize öğrettiği gibi, her tür, bu maddi dünyaya uyum sağlamak için farklı yöntemler geliştirmiştir ve bizim türümüz yol boyunca, sadece bu yeryüzünde olduğumuzu değil, *bizim* bu yeryüzünde olduğumuzu bilmemiz için kendini bilme marifetini edinmiştir. Bu kendini bilme vasıtasıyla, ya da kendini bilmeyle aynı anda, hayalgücü yeteneğini edindik. Büyük-büyük annebabalarımızın patlamaya yol açtığını düşündüğü olağanüstü flojistonunki gibi enti püften, maddi olmayan bir hayalgücü değil, yemek ya da nefes almak gibi biyolojik bir insan işlevi. Bu işlev, madden varolmayan durumları, gerçek hayatta böyle durumlar ortaya çıktığında sonradan kullanabilmek için, incelemek ve sunabilecekleri herhangi bir zorluğun üstesinden gelmek için, zihinde yaratarak öğrenmemizi sağlar. Daha biz silahlarımızı kuşanmadan ya da yolculuğumuza koyulmadan zihinde savaşlar yapılır, yabancı topraklar keşfedilir; *İlyada* ve *Odysseia*, her mücadele ve her yer değiştirme için hazırlığımızdır. Şiir –edebiyat– bizi yeniden, bu sefer daha da kuvvetle,

dünyaya bağlar, çünkü onun ve kendimizin bilincine varmamıza yardımcı olur.

Frye'ın, İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında dünyamızın hali olarak gördüğü evrensel savaş hali, bir ölçüde, bugünkü dünyamızın halidir. Frye 1943'te, Birleşik Devletler'i (daktilo edilmiş metnin kenarlarındaki elyazısıyla yazılmış nota göre) "örnek oluşturan ülke" olarak tanımlamıştı. Bugün de, örneğin kaydığına dair işaretler olsa da, durum aynıdır. Savaş meydanları yer değiştirdi, askerler farklı üniformalar giyiyor ama silahlar aynı derecede öldürücü ve çılgınlık da aynı derecede şiddetli. Kendini öldürerek Filistinlileri öldüren Samson, Japon kamikaze pilotlarına dönüştü, o pilotlar da şimdi dünyanın bir yerlerinde her gün katliamlarının acısını çektiğimiz intihar teröristlerine dönüştü.

Öte yandan, kendi düşmanlarımızı yaratmayı sürdürüyoruz. Savaş sanayiini devam ettirmek için bu düşmanlara ihtiyacımız var, ama aynı zamanda benlik duygumuzu koza içinde tutmak için de. Bilmediğimiz hikâyelerden korkuyoruz, onları anlatanların kendi dünya yorumlarını bize empoze edeceğinden ve artık kim olduğumuzu bilmeyeceğimizden korkuyoruz. Bildiğimiz olay örgülerini anlamayabileceğimiz olay örgüleriyle ya da anlayacak olursak eğer, bizi etkilemeyecek ya da esrarengiz şekilde etkileyecek olanlarla değiştirmek istemiyoruz. Yatağın başında aşina bir yüzün rahatlığını istiyoruz. Bizim hikâyelerimizin herkesinkinden iyi olduğu kanısına sıkı sıkıya sarılırız. Yabancı dillere güvenmeyiz, çeviriyi teşvik etmeyiz. Yirminci yüzyılın yazarlarının ölümcül savaş tecrübesinden çıkardığı bilanço uyarı niteliğinde olacaktı, "Bir Daha Asla" diye özetlenmişti. Günlük tecrübelerin de kanıtladığı gibi, tutmadı. Bütün vakayinameler, olgusal ve kurmaca bütün anlatımlar, kıyım ve yıkımın geride bıraktığı molozlardan örülen bütün semboller ve fabllar nasılsa bizim için barışçıl, hatta biraz daha insancıl bir dünya inşa etmeyi başaramadı. Eğer bizi okuyan bir tanrı varsa, O'nun sabrı ya da kayıtsızlığı kesinlikle dikkate değer demektir.

Heinrich Heine, *Atta Trol*'un sekizinci bölümünde ayılar için Yaratıcı'nın, ilahi şekilde "lekesiz ve kar gibi beyaz" kürküyle

ayımsı bir yanı olacağını hayal etmişti. *İlyada*'nın dönemine daha yakın bir zamanda, Kolophonlu Ksenophanes (Homeros'u kör eden yer olma şerefi üzerinde hak iddia eden o ada) ineklerin, atların ve aslanların parmakları olsa ve insanlar gibi resim çizip heykel yapabilseler, ineklerin inek gibi, atların at gibi ve "diğerlerinin hepsinin de aynı şekilde" tanrılar yaratacaklarını savunmuştu. Tanrılarımızı, yazarlarımızı hayal ettiğimiz gibi hayal ederiz, kendimizi hayal ettiğimize çok benzer şekilde. Belki de yazarlarımız ile tanrılarımızın başarısız olduğunu düşünüyoruz, çünkü biz kendimiz de hataya düşebiliriz.

Dolayısıyla, hikâye anlatmamızın algılanan başarısızlığı tekyönlü değildir. Edebiyat, işbirliği gerektiren bir çabadır, editörlerle yazma okullarının benimsediği gibi değil, okurlar ve yazarların kile yazılan ilk dizeden bu yana bildikleri gibidir. Bir şair kelimelerden, son nokta ile biten ve ilk okurun gözüyle yeniden hayat bulan bir şey oluşturur. Ama o göz, özel bir göz olmalıdır, değersiz süslerle ve aynalarla çelinmeyen, onun yerine kelimelerin bütünüyle özümsenmesi üzerine yoğunlaşmış, bir kitabı hem sindirmek için hem de onun tarafından sindirilmek için okuyan bir göz. "Kitaplar" diye belirtmişti Frye bir keresinde, "içlerinde yaşanmak içindir."

Kendimiz için icat ettiğimiz Homeros'un anladığı gibi, sadece şair, özel körlük yeteneğine sahip bile olsa, tek başına yeni bir dünya yaratamaz. Demodokos'un şarkısı, Odysseus'un da dinlemesini, ağlamasını ve çarpıştığı savaşlar ile katlandığı yolculukları ilk kez anlamasını gerektirir. Odysseus da, şiir uğruna kör kalmalıdır, Demodokus kadar kör, gerekirse gözyaşlarıyla kör olmalıdır ki gözlerini Agamemnon'un hırslarından ve Akhilleus'un bozuk ruh hallerinden, Kirke'nin güzelliğinden ve Kiklopların dehşetinden uzak tutabilsin ve kendi içinde daha karanlık, daha güzel, daha derin bir şeye bakabilsin.

Belki de aynı şekilde okur da pozitif bir körlük edinmelidir. Dünyaya ait şeylere karşı bir körlük değil, elbette dünyanın kendisine de, hatta mutluluk ve dehşetten sunduğu o gündelik, anlık bakışlara karşı körlük de değil. Ama biz kendi bencil gözlem noktamızda dimdik dururken, biz orada durduğumuz için bize görünmez olarak kalan ve bizi dünyanın merkezinde oldu-

ğumuza ve istediğimiz her şeyi alabileceğimize inandıran bir noktada dururken, saçılmış duran sathi parıltı ve çekiciliğe karşı körlük. Haris gözlerle her şeyin bizim ölçümüze göre olmasını isteriz, hatta anlatılmasını talep ettiğimiz hikâyelerin bile. Bizden büyük hikâyeler olmamalıdırlar ya da bizi içimize, kabul edilmemiş benliğimize götürecek kadar küçücük hikâyeler; sadece derine gitmeyen, kolayca okunan ve en küçük bir dalgalanmaya meydan vermeksizin çabucak kavranan maceralar olmalı. Bize okumamız için boyutları ve rengi aynı olan düzgünce ambalajlanmış kitaplar verilir; sanayi bunların bizi üzmeden eğlendireceğini, bize derinlemesine gitmeyen düşünceler ödünç vereceğini söyleyerek, basit, ısmarlama, hırslı, egoist ve ince, hiçbir şeyden vazgeçmeden sahip olabileceğimiz modeller sunar. Şairlerimizin, W. H. Auden'ın kitabesinde tanımlanan zorba gibi olmasından hoşlanırız:

> Bir tür mükemmeliyetti, peşinde olduğu şey,
> Ve icat ettiği şiiri anlaması kolaydı;
> İnsan budalalığını avucunun içi gibi bilirdi,
> Ve ordular ve filolarla fevkalade ilgilenirdi;
> Güldüğünde, saygın senatörler kahkahayı patlatırdı,
> Ve ağladığında küçük çocuklar sokaklarda ölürdü.

Kör şair evrensel bir örnektir. İnsan ölçeğinde mitik bir dünyanın yaratıcısı olan Homeros'umuz, duyularımızın bizi yanlış yola sevketmesini, basmakalıp bir gerçeklik tarafından dikkatimizin çelinmesini, yerleşmiş düşünce modelleriyle (bugün diyeceğimiz gibi) "programlanma"mızı engelleyen tek özelliği gerektiriyordu. Ama biz, sayfanın diğer tarafındaki okurlar, Rupert Brooke'un çok daha doğru bir şekilde belirttiği gibi "kendi gözlerimizle kör olmamak" için böyle bir yeteneğe gerek duyarız. Böyle bir yetenek, Northrop Frye'ın bize öğrettiği gibi, gerçek okuma sanatının merkezinde yatar.

Hakikatin Israrı

"Düşünmeye hakkım var" dedi Alice sertçe, çünkü biraz kaygılanmaya başlamıştı.

"Tıpkı domuzların" dedi Düşes, "uçmaya hakkı olması gibi..."

Alice Harikalar Diyarında, 9. Bölüm

19 Ocak 2007'de, Türk-Ermeni gazeteci Hrant Dink'in, hükümetin Ermeni soykırımını inkârını eleştirdi diye, on yedi yaşında bir Türk milliyetçi tarafından katledildiğini okudum. Hakikati söylemeye çalışan gazetecilerin öldürülmesi, geleneksel bir yöntemdir ve bu tür suçlar için ileri sürülen mazeretler de aynı derecede uzun bir geleneğin keyfini sürer (*gelenek* ve *keyif* terimlerini kasten kullanıyorum.) Yahya Peygamber ve Seneca'dan Rodolfo Walsh ve Anna Politkovskaya'ya kadar hakikati söyleyenler ve onların infazcıları şaşırtacak kadar geniş bir edebiyat rafında ikamet eder.

Yirmi dört yüzyıldan biraz daha önce, İÖ 399 yılında, üç Atinalı yurttaş filozof Sokrates'e, topluma karşı tehdit oluşturmaktan bir kamu davası açmıştı. İddianın da, davalının da davalarını sundukları duruşmadan sonra, temsilci Atinalı yurttaşlardan oluşan jürinin çoğunluğu Sokrates'i suçlu buldu ve garip bir sertlikle ölüme mahkûm etti. Belki de Sokrates'i en fazla seven çömezi Platon bir süre sonra, onun bize *Savunma* başlığı altında

gelen savunmasının bir kaydını yazdı. Burada Platon Sokrates'e pek çok konuyu tartıştırıyor: Dinsizlik fikri, onu suçlayanların karakteri, dine aykırılık, gençleri yoldan çıkarma ve Atina'nın demokratik kimliğine hakaret etme suçlamaları... Bu sonuncusu bize bugün de tuhaf biçimde aşina gelir. Sokrates'in savunması boyunca ışıklı bir sicim gibi elden bırakmadığı, adil bir toplumda yurttaşın sorumluluklarının ne olduğu sorusudur.

Konuşmasının ortalarında da, siyaset dünyasında hakikati söylemeye istekli birisinin karşı karşıya geleceği riskleri göz önüne alır. "Dünyada, ait olduğu devlette pek çok hatanın ve hukuka aykırılığın meydana gelmesini vicdanına dayanarak önleyen hiç kimsenin" der Sokrates, "canını kurtarması mümkün değildir. Adaletin hakiki savunucusu, kısa süreyle bile olsa sağ kalmaya niyetliyse eğer, mutlaka özgürlüğünü özel hayatla kısıtlayıp, siyaseti kendi haline bırakmalıdır."

Sahiden de. Hakikati söyleyenlerin ilk peygamberlere kadar uzanan uzun yoklama listesindekiler, bu insani görevi canlarıyla ödemişlerdir ve Uluslararası Af Örgütü her yıl bugün dünyanın her yanında onların kaçının sadece fikirlerini söylediği için hapiste olduğunun haşmetli bir uyarısını yayınlar. Hans Christian Andersen, "İmparatorun Yeni Elbiseleri"nde bize, imparatorun sırtında elbise olmadığına dikkati çeken küçük oğlana ne olduğunu söylemeyi unutmuş. Mutlu bir sonu olmadığını duymak bizi şaşırtmaz elbette.

Sokrates mahkemeye, hakikati söylemenin risklerinin tamamen farkında olduğunu açıklar. Hatalara ve hukuka aykırılıklara karşı çıkan kişi, der Sokrates, bu hatalar ve hukuka aykırılıklar konusunda hakikati söylemenin bedelini canıyla öder. Bu kadarı açık. Ama sonra, Sokrates –ki herkes için olduğu gibi onun için de hakikati aramanın hayattaki birincil amaç olması gerekir–, eğer insan "kısa süreyle bile olsa" postu kurtarmak istiyorsa, bu arayışın kendi özel çevresiyle kısıtlanması ve toplumun daha büyük çevrelerine taşmasına izin verilmemesi gereklidir diye sürdürür sözlerini.

İyi ama böyle bir şey nasıl mümkün olur ki?

Sokrates tehlikeli şekilde ironik davranmıyorsa eğer, hakiki her arayışın, bir yalanı her sorgulamanın, bir hilekârlık, dü-

zenbazlık ve aldatmacayı ışığa çıkarma yolundaki her çabanın, İmparator'un aslında çıplak olduğuna her işaret edişin; mecburen ortak zemine, yurttaşlarımızla paylaştığımız dünyaya dökülmesi gerektiğini herkesten iyi bilen kişidir. Hayatın her iki ucunda, hem rahimde hem mezarda yalnızız ama aradaki uzam, haklar ve sorumlulukların komşularımızın hakları ve sorumluluklarıyla tanımlandığı ve her yalan yere yeminin, her sahteliğin, hakikati gizleme yolundaki her girişimin, nihayetinde, yalancının kendisi de dahil herkese zarar verdiği bir ortak zemindir. Sokrates hayatına son vermek zorunda bırakıldıktan sonra, Atinalılar nedamet getirdi, bir yas işareti olarak güreş meydanlarını ve spor salonlarını kapattılar ve onu suçlayanlardan ikisini sürgün ederken, üçüncüyü de ölüme mahkûm ettiler.

Sokrates'in çok iyi bildiği gibi, her toplum kendini iki şekilde tanımlar: izin verdikleriyle ve yasakladıklarıyla; içine aldığı ve kendi imajı olarak kabul ettiğiyle ve dışladığı, göz ardı ettiği, yadsıdığıyla. Bir toplumun duvarları içinde yaşayan her yurttaşın ikili bir yükümlülüğü vardır: bu ortak içine alma ve dışlamalara (yani, toplumun yasalarına) itaat etme yükümlülüğü ve kendi benliğine karşı yükümlülüğü. Yaşayan bir toplumun kumaşı içinde her yurttaş için bu ikili görevi yerine getirmeye izin verme olanakları bulunmalıdır: toplumun yasalarına hem itaat etmeye hem onları sorgulamaya, hem onlara uymaya hem de onları değiştirmeye. Yurttaşların bunlardan birine sahip olup da diğerine sahip olmadığı bir toplum (diktatörlük ya da anarşik devlet), kendi ilkelerine güvenmeyen, bu yüzden de yok olma tehdidi altında bir toplumdur. İnsanların yasanın ortak korumasına olduğu gibi, kendi düşüncelerini, tanıklıklarını ve kuşkularını dile getirme özgürlüğüne de ihtiyaçları vardır, nefes alma özgürlüğüne ihtiyaçları olduğu gibi. Bu, hayati önem taşır.

Belki de Sokrates'in kelimelerini anlamak, onun uzaktaki ve tuhaf bir çömezinde, aklını şövalye romanları okumaya takıp bir gün "şerefine şeref katmak ve toplumuna bir hizmette bulunmak üzere" yiğitlik, şeref ve doğruculuk öğretilerini yerine getirecek gezginci bir şövalye olmak üzere yola çıkan La Manchalı malum bir beyefendide yankılanmasına kulak verirsek, daha kolay olur. Sokrates gibi Don Quijote de "ait olduğu

devlette meydana gelen pek çok hatayı ve hukuka aykırılığı" engellemeye girişmenin risklerini biliyor. İşte bu yüzden de Don Quijote, deli sayılıyor.

Ama tam olarak nedir deliliği? Don Quijote değirmenleri dev, koyunları da savaşçı olarak görür, büyücülere ve uçan atlara inanır ama bütün bu fantazyanın ortasında, üzerine bastığı toprak kadar sağlam bir şeye inanır: adalete duyulan zorunlu ihtiyaca. Don Quijote'nin hikâye kitabı önsezileri ikinci derecede hayallerdir, gerçekliğin kasvetiyle başa çıkma yöntemleridir. Ancak itici tutkusu, sarsılmaz kanısı, yetimlere yardım edilmesi ve dulların kurtarılması gerektiğidir: Onun yaptıklarının bir sonucu olarak, hem kurtarıcının hem de kurbanın kaderleri daha kötü olsa da. Cervantes'in yüzleşmemizi istediği büyük paradoks budur: Dünya adaletsiz kalmaya devam etse bile adalet gereklidir. Kötü işlere göz yumulmasına, onları belki daha da kötü başka işler izleyecek olsa da, müsaade edilmemelidir. Jorge Luis Borges bunu, en korkutucu karakterlerinden birinin ağzına şöyle yerleştirir: "Bırakın Cennet kalsın, bizim yerimiz Cehennem olsa da."

Bu adalet arayışında (ki insanların hakikati arama yöntemidir) Don Quijote bireysel olarak hareket eder. Pek çok macerasında asla bir iktidar mevkiine, hükümette bir koltuğa, dünya siyasetinde bir role heves etmez. Çabalarının ödülü olarak bir diyarda kendisine valilik teklif edilen (şövalyelik romanlarının bir geleneği) kişi, seyisi Sancho'dur. Don Quijote'nin kamu işleri konusunda tavsiye ettiği de odur: Rolüne uygun giyinmek, hem silahlar hem de edebiyat konusunda bir şeyler bilmek, tevazu göstermek, hükümde tutkudan kaçınmak. Don Quijote'nin ironi ve hikmet arasındaki tavsiyeleri, devletbaşınm rolünü tanımlar ki kendisinin açıkça özenmediği bir roldür bu.

Bütün maceraların sonuna doğru, dükler ve düşesler tarafından işkence görüp alay konusu olmasının ardından, Sancho ile birlikte evine dönerken Don Quijote doğduğu köye şunları söyler: "Aç kollarını ve bir yabancının eliyle bozguna uğramış olsa da, kendisine karşı muzaffer olarak dönen oğlun Don Quijote'ye hoşgeldin de; ve bu da, sık sık söylendiği gibi, istenip istenecek en büyük zaferdir." Belki de sorumun kısmi cevabı

burada. Belki de Sokrates, "Adaletin hakiki savunucusu, kısa süreyle bile olsa sağ kalmaya niyetliyse eğer, mutlaka özgürlüğünü özel hayatla kısıtlayıp, siyaseti kendi haline bırakmalıdır" derken bunu kastediyordu. Toplum önünde zafer ya da övgü değil, kendine karşı özel bir zafer peşinde olmak, adaletsizliğe karşı gözünü yumup toplumun suistimalleri hakkında sessiz kalma şeklindeki ödlekçe dürtüyü yenerek çok yakınların dahil olduğu çevrede şerefli bir rol aramak.

Don Quijote'nin temelde yatan kaygısı, toplumun gaddarlıklarını göz ardı etmemek, iktidardakilerin sahte tanıklık yapmasına izin vermemek, hepsinden önemlisi, olup bitenin kaydını tutmaktır. Şayet hakikate varmak için Don Quijote'nin gerçeği kendi edebi kelime dağarcığıyla yeniden anlatması gerekiyorsa, olsun varsın. Değirmenlerin varlığını mutlak surette reddetmektense, dev olarak görmek daha iyi. Cervantes örneğinde, kurmaca, İspanya kendi tarihini bir yalan üzerine; Yahudiler ve Araplar'ın sürgün edilmesinin üzerinden anca yüzyıl geçtikten sonra ve bütün Arap ve Yahudi'den dönmelerin sürüldüğü sırada, saf, lekelenmemiş bir Hıristiyan krallık yalanı üzerine yeniden inşa etmeye karar verdiğinde, hakikati söylemenin bir yöntemidir. Bu nedenle, kurmaca gerçekliği jurnal etmek için Cervantes dürüst bir kurmaca icat ediyor ve okura kendisinin *Don Quijote*'nin babası değil sadece üvey babası olduğunu; gerçek yazarın sözde kaybolan insanlardan biri, Sidi Hamid Benegeli diye bir Arap âlimi olduğunu söylüyor ki, çabuk kanan okurlar ellerinde tuttukları kitabın çok eskiden beri ülkede yasak olan bir dilden sadece bir çeviri olduğuna inansın. Kurmaca, diye ima ediyor Cervantes, İspanyol tarihinin üstüne giymeye çalıştığı bir kimliğin, her türlü Yahudi ve Arap etkisinden temizlenmiş bir kimliğin, Hıristiyan safiyetine sözde bürünmüş olduğu için kendini sorgulamasına ya da eleştirmesine gerek bırakmayan bir kimliğin dalaveresini ortaya çıkarmalıdır. Andersen'in masalındaki oğlan kadar masum, Don Quijote kılıcını bu kimliğe uzatıp haykırıyor: "Ama bu çıplak!"

Cervantes'e göre tarih, yani olanların sadıkane aktarılması, daha iyi anlatılmak için birçok şekillerde "tercüme" edilebilir. Bir romanda açıklanabilir, esrarengiz bir Arap yazarın kelimele-

ri gibi görünebilir, bir sihir, şiddet ve mucize hikâyesi olarak anlatılabilir. Ancak kelimelere nasıl dökülürse dökülsün, en derin anlamıyla hakiki olmalıdır. Tarih, der Don Quijote Sancho'ya kitabın başlarında, hakikatin annesidir, "zamanın rakibi, edimler deposu, geçmişin tanığı, şimdinin örneği ve modeli, gelecekteki bütün çağlara bir uyarı"dır. İspanya, Cervantes'in ona dört yüzyıl önce öğretmeye çalıştığı dersi ancak şimdi öğreniyor; bugün bile tam olarak ne ifade ettiğini kabul etmekte gönülsüz olsa da. Bir Yahudi ve Arap İspanya'sının varlığı, bugünlerde, genelde kabul edilmekle birlikte, sahte bir milli kimlik sorunu, İspanya'nın Franco döneminin suçlarını kabul etmeyi reddetmesi nedeniyle bir kez daha gündeme geldi. Yargıç Baltazar Garzón'un Franco'nun toplu mezarlarının açılması ve her iki taraf, hem Milliyetçiler hem de Cumhuriyetçiler tarafından işlenmiş mezalime ilişkin bir soruşturma yolundaki talebi vicdansızca reddedildi. Ama Cervantes'in döneminde İspanya'nın kimliğinin icat edilmesi gibi, bu da bir gün bir hikâyeye değer bulunabilir.

O zamanki ve şimdiki İspanya gibi, toplumumuzun tarihindeki bulanık anları topluca kabul etmekte zorlanırız. Çoğu toplum, ödleklik nedeniyle, cehalet nedeniyle, kibir nedeniyle ve daha az sayıda durumda da utanç yüzünden, zaman zaman geçmişlerindeki suçlu tutulabilecekleri belli olayları inkâr etmiş ya da değiştirme girişiminde bulunmuştur. İÖ ikinci bin yılın ilk yarısında Mezopotamya'daki Şamaş Tapınağının rahipleri, ona sekiz yüz yıllık varlık daha kazandırmak ve böylece muhterem kurumlarına verilen kraliyet harçlığını artırmak için yeni dikilmiş anıtlarından birine sahte bir tarih koymuştur. Çin imparatoru Shi Huangdi İÖ 213'te imparatorluğundaki bütün kitapların yok edilmesini emretmiştir ki tarih onun tahta geçişiyle başlayabilsin. Nazi Almanyası'nda, propaganda bakanı Paul Joseph Goebbels, Alman *Kultur*'una hiçbir Yahudi esininin asla katkıda bulunmadığını kanıtlamak için Heinrich Heine'nin meşhur şiiri "Die Lorelei"ın yazarı meçhul, kadim bir Alman baladı olduğunu beyan etti. Joseph Stalin, itibarını yitiren parti üyelerinin, gelecekteki tarihçiler için siyasi varlıklarının hiçbir kaydı kalmasın diye parti fotoğraflarından çıkarılmalarını buyurdu. Dönemimizin daha yakınında Çin komünist Partisi Tienanmen

bilir ki "olay"ın hakiki olmadığı bilgisi karşısında ağır basar ve başka türlü olduğu bize söylendiği halde "olay"ı doğru olarak hatırlamayı sürdürürüz. Yani, doğru olarak özümsenmiş bir yalanın anısı zihnimizde direnir ve düzeltilmiş bilginin onun yerini almasını engeller. Eğer durum böyleyse, kesinlikle yalan olduğunu bildiğimiz şeyi doğru olarak "hatırlama"yı beceremiyorsak, öyleyse kolektif düzeyde anının görevinin çarpıtılmış olabileceği ve geçmişin, yani tarihçilerin gerçeklere dayanarak kanıtlamış olduğunun yerini bu geçmişin revizyonist bir versiyonunun alabilmesi bizi şaşırtmamalı. Atina Mahkemesi'nde Sokrates bariz biçimde yapmadığı şeyi yapmış gibi gösterilebilir ve bu yüzden ölüme mahkûm edilebilir ve Bush yönetimi de, önümüzdeki yıllarda (Condoleezza Rice'ın beyan ettiği gibi) "Ortadoğu'ya barış getirdiği için" hatırlanabilir. Tarih hakikatin anası olabilir ama gayri meşru çocuklar da doğurabilir.

Ancak, hükümetler bazen yanlış bilgi vermek ve yanlış anlamak için bu toplumsal "hafıza ısrarı"na güvenebiliyorsa, aynı derecede güçlü bir başka ısrarı da göz önüne almaları gerekir: benim "hakikatin ısrarı" dediğimi. Eski bir İngiliz deyişi, "Hakikat er ya da geç ortaya çıkar" der. Fantezilerimiz ve mantığımızın ötesinde, toplumsal alanlar ve evren hakkında masallar icat etmemizin ötesinde, ne olduğu ve neyin olmuş olduğunun bastırılmaz gerçeği yatar ve sonunda daima sayısız aldatma katmanının altından görünecektir. Alıştırma yaparak, Beyaz Kraliçe'nin Alice'e dediği gibi, "kahvaltıdan önce altı imkânsız şey"e inanabiliriz, ama bu mantıksızlık başarısı, dünyanın amansız rotasında hiçbir şeyi nihayetinde değiştirmeyecektir.

Böyle şeylerde hayli pratiği olan Adolf Hitler, 1939'da Polonya'nın istilasından kısa süre önce askeri bakanlar kuruluna şunu soruyordu: "Yani bugün artık Ermenilerin imha edilmesinden söz eden var mı?" Hitler'in retorik sorusunun binlerce cevabı var, çünkü Osmanlı Türk hükümetinin emriyle bir buçuk milyon* Ermeni'nin kıyıma uğradığı korkunç onyıldan beri, dünyadaki Don Quijote'ler tekrarlayıp duruyor: "İşte affedilmez bir zulüm, işte unutulamaz kötülük, işte son derece

* Böyle bir iddia vardır. Konunun uzmanları tarafından tartışılmaktadır. (y. n.)

adaletsiz, korkunç bir eylem. İmkânsıza inanmak isteyebilirsiniz, büyük suçun asla işlenmediğine. Ama işlendi. Söyleyebileceğiniz hiçbir şey bu trajik olayı silemez." Amerika'da, 1915 yılında Ermeni davası için bir milyon dolardan fazlasını toplamış meçhul protestoculardan, Hrant Dink gibi bireysel cesur seslere varana kadar, Hitler'in sorusunun cevapsız bırakılmasına izin verilmiyor.

Ancak bu binlerce ses yeterli değil. Hitler'in döneminden beri dünya Nazi Almanyası'nın mezalimini mahkûm etti, mahkûm etmeye de devam ediyor ve bizzat Almanya bu mezalimi kabul etti, kabul etmeye de devam ediyor. "Evet" diyor Almanlar, "bu oldu. Atalarımız adına pişmanız ve bağışlanmayı diliyoruz, böyle bir şey mümkünse eğer. Burada, topraklarımızda olanları unutmayacağız, kimsenin unutmasına izin vermeyeceğiz. Bunun bir daha olmasına da izin vermeyeceğiz." Bir neo-Nazi grup ne zaman tarihi geçmişi yeniden icat etmeye girişse, Almanya ve Almanların çoğunluğu, "Hayır" diyor. Hakikatin ısrarı derken kastettiğim bu.

Ama Türkiye, en azından Türk hükümeti, ne yazık ki henüz bu kabul aşamasına erişmedi. Dünyanın dört yanındaki kabul eden o binlerce sese rağmen, Türk toplumunun büyük bölümü, sanki Hitler'in sorusuna bir suçortağı sessizliğiyle kuvvet kazandırmaya çalışırmış gibi, tarihi olguları teslim etmeyi hâlâ reddediyor: Bütün Anadolu nüfusunun, o sırada bölgede mevcut olan en eski nüfusun, bir buçuk milyondan fazla erkek, kadın ve çocuğun, 1909 ve 1918 yılları arasında, şair Carolyn Forché'nin deyişiyle "çağımızın ilk jenosidi"nde imha edildiğini reddediyor.

Hrant Dink her ciddi gazetecinin, her dürüst entelektüelin, kendine saygısı olan her yurttaşın istediğinden fazlasını istemiyordu: hakikatin kabul edilmesini. Katledilmesi, Sokrates'in, bu denememe dayanarak yaptığım iddiasını doğruluyor, yani "Dünyada, ait olduğu devlette pek çok hatanın ve hukuka aykırılığın meydana gelmesini vicdanına dayanarak önleyen hiç kimsenin canını kurtarması mümkün değildir." Hrant Dink bunu biliyordu mutlaka ve Sokrates'in çıkardığı sonucu da: "Adaletin hakiki savunucusu, kısa süreyle bile olsa sağ kalma-

ya niyetliyse eğer, mutlaka özgürlüğünü özel hayatla kısıtlayıp, siyaseti kendi haline bırakmalıdır." Böyle bir kısıtlama, Dink'in anladığı ve Sokrates'in kendisinin de bildiği gibi, imkânsızdır, çünkü yaptığımız her şeyin, verdiğimiz her kararın, sivil yurttaşlar olarak belirttiğimiz her fikrin siyasi sonuçları vardır. Siyaset, tanım olarak, birkaç kişinin iktidar koltuklarını işgal ettiği ve diğerlerimizin de geri kalan pek çok rolü üstlendiğimiz ortak bir etkinliktir. Toplumlarımızm kendilerini olduğundan daha az farklı gösterme ve daha fazla kendileri gibi olma mücadelesinde hiçbir yurttaş gözden çıkarılamaz, hiçbir ses yararsız değildir. Dink basılan son yazısında, "Tek silahım, samimiyetim" diye yazmıştı. Sokrates'in de gayet iyi bildiği gibi samimiyet, birden fazla şekilde ölümcül olabilen bir silahtır. Bu Dink'in son dersiydi: Hakikati arayan kişi susturulabilse de, samimiyeti, (İng. *Sincerity*, Latince *Sincerus*'tan "temiz" ya da "saf") nihayetinde yalanı ortadan kaldıracaktır.

AIDS ve Şair

"Sanırım daha iyi anlardım" dedi Alice pek kibarca, "eğer yazmış olsaydım."

Alice Harikalar Diyarında, 9. Bölüm

1990'ların sonunda, gazeteler Güney Afrika hükümetinin AIDS hastalarını tedavi etmek için ucuz ilaç ithal etmek ve üretmek üzere bir program başlatacağını duyurdu. Bu duyurudan hemen hemen dört yıl sonra, Avrupa ve Kuzey Amerika'nın en büyük laboratuvarlarını temsil eden, Tıbbi İlaç Sanayileri Derneği, Pretoria Yüksek Mahkemesi'nde bir dava açarak, böyle bir programa izin veren Güney Afrika yasasının –Nelson Mandela tarafından imzalanmış bir yasa– bilimadamlarının, sanatçıların ve yazarların haklarını koruması hedeflenen uluslararası telif hakkı ve patent anlaşmasını çiğnediğini iddia etti.

Bugün Güney Afrika'da HIV virüsüyle enfekte olmuş milyonlarca insan var, nüfusun yüzde 10'una yakını, belki de dünyadaki en yüksek yüzde. Sırf ekonomik nedenlerle, tedavi edilemiyorlar. Bir insanın bir yıllık AIDS ilacı, Avrupa ve Kuzey Amerika'da, yirmi ila otuz bin Amerikan doları tutuyor. Bu ise Afrika'da (ve Asya ile Güney Amerika'nın büyük bölümünde) bir faninin hayallerinin çok ötesinde. Ancak, yerel ilaç şirketleri bu fiyatın çok azına, bir yıllık tedavi için yaklaşık dört yüz dolara, jenerik ilaçlar (yani, pahalı Avrupalı ve Amerikalı emsallerinin tasarım markaları olmaksızın aynı ilaçlar) imal etmeyi

başardı. Buna cevaben, ilaç firmalarının en büyüğü GlaxoSmithKline (İki Britanya devinin, Glaxo-Wellcome ile SmithKline-Beecham'ın birleşmesiyle doğdu), ciddi ciddi "patent sisteminin her ne pahasına olursa olsun devam ettirilmesi gerektiği"ni beyan etti. Her ne pahasına olursa olsun.

Bu şirketlerin parasal yatırımı olmaksızın, bilimsel araştırmanın imkânsız olacağı söylenecek. Yeni keşiflerin önünü açmak için, parası olanlar araştırmaya yatırım yapmaya kandırılmalı ve paralı insanların bir şeye yatırım yapması için de paralarının kâr getireceğine ikna edilmeleri gerekir. Sadece kâr değil, büyük kâr. Üstelik garantili kâr. Bu dünyada ölüme yol açan hastalık ve onun üstesinden gelme yolundaki insan arzusundan daha büyük garanti nerede bulunabilir? Demek ki, zamanımızda bir ilaç şirketi kurmanın cazibesi besbelli kuvvetli. Böyle şirketlerin arkasındaki gerekçeler ise insanın hayırseverce diyeceği türden değil: Şartları arasında, sağlığına kavuşturmak ön sırada gelmiyor. Altıncı yüzyıl Fransız elyazması *Chants royaux du Puy de Rouen*'da İsa'yı, Âdem ve Havva'ya ebedi hayat ilaçları hazırlayan (eminim, parasıyladır) bir eczacı olarak gösteren bir tezhip var. GlaxoSmithKline mütevellilerinin bu suretten haberdar olduklarına inanmıyorum.

Birkaç yıl sonra, uluslararası baskı nedeniyle, en büyük şirketlerden otuz dokuz tanesi Güney Afrika'ya karşı açtıkları davayı düşürdüler. Sınır Tanımayan Doktorlar ile diğer örgütlerin protestoları ve mektup kampanyaları, ilaç şirketlerinden birinin "son derece olumsuz tanıtım" dediği şeye yol açtı; reklam meraklısı şirketler, vurgunculuktan gelecek kâr ile lekeli bir imajla kaybedilecek kârı özenle dengeledikten sonra, müzakere yolunu seçtiler. Ancak, bu devasa kârların meşruluğuna ilişkin soru, cevapsız kalmış durumda.

Biz (yani toplumlarımız) bu şirketleri, karşılığında milyonlarca insanın hayatını vermeden bilimsel araştırmalara yatırım yapmaya nasıl ikna ederiz? Fonlar, tröstler, oranlar ve vergilerin oluşturduğu pratik sorunları, inançla iyileştiren ekonomistlere bırakıyorum ve onun yerine bu denklemdeki diğer faktör üzerinde yoğunlaşmayı seçiyorum: bu uygulamaların serpilmesine izin veren ahlaki bağlam.

Bir toplumun, bir yandan bilim sanayiinin pratik taleplerine etkileyici biçimde hitap ederken böyle ahlaki zorunluluklardan yana ikna edici şekilde tavır koyması mümkün müdür? Bir toplumun, hem bilimin aciliyetlerini, hem de o bilimin içinde geliştiği bağlamı aynı zamanda göz önüne alması mümkün müdür? Bir süre önce Bertolt Brecht, "Erst kommt das Fressen, dan, kommt die Moral" diye kıs kıs gülmüştü. "Önce gırtlak gelir, sonra ahlak." Bir toplumun aynı zamanda hem ahlaka hem yemlemeye, toplumun değerler sistemi ile işlerine eşit derecede önem vermesi mümkün müdür? Bu kadim soru tekrar tekrar, bütün çağlarda ve bütün semalar altında ortaya çıkıp duruyor. Agamemnon kızı İphigenia'yı, Yunanlıların yelkenli gemileriyle Truva'ya gitmesini sağlayacak uygun rüzgârlar uğruna kurban ettiği zaman sorulmuştu. George Bernard Shaw tarafından *Major Barbara*'da ortaya kondu. Mary Shelley bunu *Frankenstein*'da, H. G. Wells de *Dr. Moreau'nun Adası*'nda hayal etti. Asıl özü ise Oscar Wilde'ın hikâyesine konmuştur: ıstırap çekenlerin işlediği mücevherlerle donatılmış tacı giymeyi reddeden genç Kral, zengin adamla fakir adamın kardeş olup olmadığını sorunca şu cevabı alır: "Evet, zengin kardeşin adı Kabil."

Bu cevaplanamaz soru hayati önem taşır. Gayet iyi bildiğimiz gibi edebiyat çözüm önermez ama ortaya iyi açmazlar atar. Bir hikâye anlatırken, ahlaki bir sorunun sonsuz kıvrımlarını ve içten sadeliğini sergileyebilir ve sonuçta bizi, dünyanın evrensel değil de kişisel bir kavrayışını algılayacağımız belli bir berraklığa sahip olduğumuza inandırabilir. "Neyin nesidir bu duygu" demişti Rebecca West, *Kral Lear*'i okuduktan sonra, "fevkalade büyük sanat eserlerinin hayatımdaki, beni böylesine memnun eden etkisi nedir?" Bu duyguya her tür edebiyatta, ister fevkalade büyük ister fevkalade küçük olsun, rastladığımı biliyorum; buradaki bir satırda, oradaki bir paragrafta ve bazen, bariz şekilde fark edilir bir neden olmaksızın ve ender olarak, bütün bir kitapta, belirli bir karakter ya da durum hakkında anlatılan bir şey benim için, okuru için, muazzam bir özel önem kazandığında.

Don Quijote'nin donkişotvari jestleri, genç çırağını acımasızca dövdüğü için bir çiftçiyi tehdit ettikten sonra, o çiftçi Don Quijote salimen gözden uzaklaşınca çırağın cezasını iki katına

çıkardığında tavsiye edilir mi? Hercule Poirot uzun ömrünün sonunda başkalarının katledilmesini engellemek için bir katili katletmekte mazur mu? Aineias'ın, gelecekteki Roma İmparatorluğu'nun şanı için onu buyur eden Dido'yu gözyaşlarına terk etmesi affedilebilir mi? Monsieur Homais, perişan Bovaryler'in ölümünün ardından *croix d'honneur*'ü kabul etmeli miydi? Lady Macbeth canavar mı yoksa bir kurban mı ve ona acımalı mıyız, ondan korkmalı mıyız ya da (bu çok daha zor) aynı anda hem ondan korkmalı hem de ona acımalı mıyız?

Gerçeklik, genellikler kisvesi altında ayrıntılarla meşgul olur. Edebiyat tam tersini yapar, böylece *Yüzyıllık Yalnızlık* Kartaca'nın kaderini anlamamıza yardımcı olabilir ve Goneril'in savları da General Paul Aussaresses'in, o Cezayir işkencecisinin kuşkulu etik açmazını çevirmede yardım eder. İçimden edebiyatın gerçekte *bütün* yaptığının belki de bu olduğunu söylemek geçiyor. İçimden, bir okurun kendisiyle ilişki kurmasına izin veren her kitabın ahlaki bir soru sorduğunu söylemek geçiyor. Ya da: Eğer bir okur belli bir metnin yüzeyinin altını deşmeyi başarırsa, böyle bir okur onun derinliklerinden ahlaki bir soru da getirebilir; bu soru yazar tarafından şu kadar kelimeye dökülmüş olmasa da, ama dolaylı olarak belirtilen mevcudiyeti gene de okurdan çıplak bir duygu, bir önsezi ya da sadece çok öncelerden bildiğimiz bir şeyin anısı elde etse de. Bu simya ile her edebi metin, bir anlamda metafora dönüşür.

Orta çağlardan beri edebiyat elkitapları metafor ve imge, imge ve istiare, istiare ve sembol, sembol ve amblem arasında gayretkeş bir şekilde ayırım yapmıştır. Temelde elbette bu araçları hayalinde canlandıracak olan entelektüel seziş aynıdır: doğrudan doğruya değil de bir göbek öteden tecrübenin gerçekliğini yakalamaya kararlı çağrışımsal bir sezi, Perseus'un Gorgo'nun yüzünü ya da Musa'nın Tanrı'nın yüzünü görmek için yaptığı gibi. Gerçeklik, durduğumuz yer, içinde olduğumuz sürece görülemez. Nerede olduğumuzu ve kim olduğumuzu görmemize izin veren "bir göbek öteden" sürecidir (betimlemeler vasıtasıyla, kinaye vasıtasıyla, olay örgüsü vasıtasıyla). Metafor en geniş anlamıyla bizim dünyayı ve kendi şaşırtıcı benliklerimizi kavrama (ve bazen *neredeyse* anlama) aracımızdır.

Metafor elbette metafor doğurur. Anlatacağımız hikâye sayısı kısıtlıdır ve her zihinde hikâyeleri anlamlı bir şekilde yankılayacak imge sayısı da azdır. Wallace Stevens bize,

O Kasım'da, Tehuantepec açıklarında
Bir gece denizin şapırtısı duruluverdi,

dediği zaman, Stéphane Mallarmé'nin "bütün hazları tattım" ve "[bütün] kitapları okudum"* dedikten sonra öylesine muhabbetle özlediği denizi (aynı denizi) bir kez daha görüyor. Paul Celan'ın duyduğu aynı korkutucu deniz bu, "umbellet von der haiblauen See" "havlayan köpekbalığı mavisi denizle kuşatılmış". Dili tutulmuş Tennyson için "soğuk kurşuni taşlarda" üç kere kırılan dalga – Matthew Arnold'u Dover kumsalında duygulandıran ve "çok önceleri / Ege'de duymuştu bunu ve bu da / Aklına insan bedbahtlığının / çalkantılı gelgitini getirdi" dediği Sophokles'i hatırlatan aynı "titrek ses dalgalanması"dır. Uzaklardaki bir kıyıda, metalik suyun parlamasını ve durulmasını gördüğünde Stevens'ta, Mallarmé, Celan, Tennyson, Arnold ve Sophokles'in hepsi mevcuttur. Ya okur o görünümde, o seste ne bulur? Arnold tam olarak söylüyor: "seste bir düşünce" buluruz. Kendini, diye ekleyebiliriz, bir metaforun gücü ile bir soruya ve bir cevabın buğulu hayaletine tercüme eden bir düşünce.

Her yazma edimi, bir metaforun her yaradılışı, hiç değilse iki anlamın tercümesidir: Dış bir tecrübeyi ya da bir hayal etmeyi, okurda daha ileri bir tecrübe ya da hayal etmeyi ortaya çıkaran bir şey olarak yeniden biçimlendirme anlamında; bununla birlikte, bir şeyi bir yerden başka bir yere nakletme anlamında. Bu ikincisi, ortaçağda azizlerin aşırılmış kalıntılarınının bir tapınaktan diğerine götürülmesini tanımlamak için kullanılıyordu, cömertçe *furta sacra*, "kutsal hırsızlık" olarak bilinen bir faaliyet. Yazma ediminde ve sonradan bir kez daha okuma ediminde bir şey, Arnold'un edebi düşüncesini, yaratma tecrübesi üzerine inşa ederek, dünya tecrübemizi yenileyip yeniden tanımlayarak, yazardan yazara ve okurdan okura çalar, kutsal bir yere koyar ve değiştirir.

* O. V. Kanık çevirisi. (ed. n.)

Kafka'nın ölümünden birkaç yıl sonra, onun onca yürekten sevdiği kadın, Milena Jesenskà Naziler tarafından alınmış ve bir toplama kampına gönderilmişti. Birden hayat kendi kendinin zıddı olmuştu sanki: Ölüm değil, çünkü ölüm bir sonuçtur, ama görünürdeki bir hata sonucu meydana gelmemiş ve görünür bir sona hizmet etmeyen, çılgın ve anlamsız bir gaddar ıstırap. Milena'nın bir arkadaşı bu kâbustan sağ kurtulma çabasıyla bir yöntem geliştirdi: Okuduğu ve hafızasında depolanmış kitaplara başvururdu. Kendini hatırlamaya zorladığı metinler arasında Maksim Gorki'nin yazdığı kısa bir hikâye olan "Bir Adam Doğdu" da vardı.

Hikâye küçük bir oğlan olan anlatıcının bir gün Karadeniz kıyısında bir yerlerde dolaşırken nasıl acıdan haykıran bir köylü kadına rasgeldiğini anlatır. Kadın hamiledir; doğduğu yerdeki kıtlıktan kaçmıştır ve şimdi, dehşet içinde ve tek başına, doğum yapmak üzeredir. İtirazlarına rağmen, oğlan ona yardım eder. Yeni doğan çocuğu denizde yıkar, ateş yakar ve çay hazırlar. Hikâyenin sonunda oğlan ve köylü kadın başka köylülerden oluşan bir grubu izler: Oğlan bir koluyla anneye destek olur; ötekiyle de bebeği taşır.

Gorki'nin hikâyesi Milena'nın arkadaşı için, gündelik korkudan kaçıp sığınacağı bir cennet, bir küçük güvenli yer olmuştu. Onun zor durumuna anlam kazandırmıyordu, bu durumu açıklamadığı gibi haklı da göstermiyordu; hatta ona gelecek umudu da sunmuyordu. Sadece bir denge noktası olarak vardı, ona karanlık bir felaket döneminde ışığı hatırlatıyordu.

Felaket: Ani ve şiddetli bir değişiklik, korkunç ve anlaşılamaz bir şey. Roma sürüleri, Kato'nun hükmüne uyarak Kartaca şehrini yerle bir edip toprağı tuzla sürdüğünde; Vandallar 455'te Roma'yı yağmalayıp büyük metropolisi harabe halinde bıraktığında; ilk Hıristiyan Haçlılar Kuzey Afrika şehirlerine girip, erkekleri, kadınları ve çocukları boğazladıktan sonra kütüphaneleri ateşe verdiğinde; İspanya'nın Katolik kralları Araplar ile Yahudilerin kültürlerini bölgelerinden sürdüklerinde ve Toledo hahamı daha mutlu bir döneme kadar koruma altında olsun diye Nuh'un Gemisi'nin anahtarlarını Cennet'e fırlattığında; Pizarro onları buyur eden Atahualpa'yı infaz edip İnka uygarlığını et-

kin şekilde yıktığında; çok sayıda Amerikan Yerlisi'ne Avrupalı yerleşimciler tarafından kasıtlı olarak virüslü battaniyelerle çiçek hastalığı bulaştırıldığında (dünyanın ilk biyolojik savaşı sayılmalı); Birinci Dünya Savaşı siperlerinde askerler imkânsız emirlere itaat etmek için çamur ve zehirli gazlarla boğulduğunda; Hiroşima sakinleri derilerinin gökyüzündeki büyük sarı bir bulutun altında vücutlarından uçup gittiğini gördüklerinde; Kürtlere zehirli silahlarla saldırıldığında; Ruanda'da binlerce erkek ve kadının satırlarla peşlerine düşüldüğünde; intihar uçakları Manhattan'ın ikiz kulelerini vurup New York'u da yas tutan Madrid, Belfast, Kudüs, Bogotá ve hepsi terörist saldırı kurbanı sayısız başka şehir arasına kattığında – bütün bu felaketlerde, sağ kalanlar tıpkı Milena'nın arkadaşı gibi kederlerinde bir soluklanma ve akıl sağlıklarının güvencesi için bir kitaptan medet ummuş olabilir.

Bir okur için, bu edebiyatın ana, hatta belki de tek gerekçesi olabilir: Dünyanın çılgınlığı, kilerlerimizi istila etmesine (metafor, Machado de Assis'e ait) ve sonra da yavaşça yemek odasını, oturma odasını, bütün evi ele geçirmesine rağmen, bizi tamamen ele geçirmeyecek. Sibirya mahpusu Joseph Brodsky, bunu W. H. Auden'ın dizelerinde bulmuştu. Castro'nun hapishanelerine kilitlenmiş Reinaldo Arenas için ise, bu *Aeneis*'ti; Reading Cezaevi'ndeki Oscar Wilde için İsa'nın sözlerinde; Arjantin askeriyesinin işkence ettiği Haroldo Conti için Dickens'ın romanlarındaydı. Dünya anlaşılmaz bir hal aldığında, terör eylemleri ve bu teröre karşılık dehşet verici cevaplar günlerimizi ve gecelerimizi doldurduğunda, kendimizi rehbersiz ve afallamış hissettiğimizde, anlayışın (ya da anlayışa duyulan inancın) kelimelerle kaydedilmiş olduğu bir yer ararız.

Her terör eylemi, kendi mazeretini protesto eder. Derler ki, her yeni gaddarlık için emir vermeden önce Robespierre "Ne adına?" diye sorarmış. Ama her insan derinden derine, hiçbir terör eyleminin mazur görülemeyeceğini bilir. Dünyanın sürekli zalimliği ve her şeye rağmen, gündelik güzellik, merhamet ve anlayış mucizeleri bizi afallatır, çünkü hiçbir mazeret olmaksızın ortaya çıkarlar, tıpkı yağmurun (Tanrı'nın Eyüp'e açıkladığı şekilde) "hiç kimsenin olmadığı" bir yere düşme mucizesi gibi.

Evrenin baştan beri var olma niteliği, mutlak bir bağışmış gibi görünüyor.

Bütün bunların farkındayız, eski gerçekliklerin de farkında olduğumuz gibi: Şiddet şiddeti doğurur, her tür iktidar kötüye kullanılabilecek niteliktedir, herhangi bir tür mantığın düşmanıdır, propaganda bizi eşitsizliğe karşı bir araya toplama iddiasında olsa bile gene propagandadır, savaş Tanrı'nın büyük orduların yanında olduğuna inanan muzaffer tarafın gözünde öyle olsa da bunun dışında asla şanlı değildir. İşte bunun için okuruz, bunun için karanlık anlarda kitaplara döneriz: Zaten bildiğimiz şey için kelimeler ve metaforlar bulalım diye.

Metafor metafor üstüne inşa olunur, alıntı da alıntı üstüne. Bazıları için başkalarının sözleri, onlarla kendi düşüncelerini ifade ettikleri bir alıntılar dağarcığıdır. Başkaları için bu yabancı kelimeler *zaten* kendi kelimeleridir ve onları kâğıt üzerine koymak başkaları tarafından hayal edilmiş bu kelimeleri yeni bir tonlama ya da bağlam vasıtasıyla yeniden hayal edilmiş, yeni bir şeye dönüştürür. Bu süreklilik, bu çalıntı, bu tercüme olmaksızın, edebiyat yoktur. Bu alışverişler kanalıyla, etrafındaki dünya değişirken, edebiyat, yorgun dalgalar gibi, sabit kalır.

Cezayir'de, Bağımsızlık Savaşı'nın doruk noktasında Eugène Ionesco'nun *Gergedan*'ının bir sahnelenişinde, kahraman Béranger oyunun son cesur kelimeleri "Je ne capitule pas!"yı* telaffuz edince bütün dinleyiciler, Cezayirli *indépendantistes* ve Fransız sömürgeciler, aniden tezahürata başladı. Cezayirliler için Béranger'in feryadı, onların, özgürlük mücadelesinden vazgeçmemeye kararlı olanların feryadını yankılıyordu; Fransızlar için ise bu feryat, onların, babalarının fethetmiş olduğu toprakları bırakmamaya kararlı olanların feryadıydı. Ionesco'nun kelimeleri aynıydı elbette. Anlamları (okumaları) farklıydı.

Burada bu entelektüel mülkiyet sorununun, yani edebi telif hakkı kavramının pratik yanına bakmak yararlı olabilir. Yapmaya kalkıştığı şey, diyelim Homeros'un, "şarap karası deniz" ifadesinin tek mucidi olduğunu iddia etme hakkını korumak değil, daha ziyade bu ifadenin diyelim, Ezra Pound ve Yunanis-

* "Teslim olmuyorum." (ed. n.)

tan Turist Kurulu tarafından istismarını düzenlemek. Martial şiirlerini imparatorluğun en uzak sınırlarına sürülmüş olanların bile okumasıyla övünürken, bu şiirleri o en uzaklardaki okura, kendisine bu ayrıcalık için hiç ödeme yapmadan satan yayıncılardan da şikâyet eder. 4 Ağustos 1789'da Paris'teki Devrimci Meclis, Martial'ın sestertiyumunu almasını garantilemek için bireylerin, şehirlerin, eyaletlerin ve örgütlerin bütün ayrıcalıklarını ortadan kaldırdı ve haklar kavramını onların yerine geçirdi. Hem yazarlara, hem de yayıncılar, basımcılar ve kitap satıcılarına bir metin üzerinde belirli haklar verildi; ondan sonra da yazarın yazdığının, yayıncının yayımladığının, basımcının bastığının ve kitap satıcısının sattığının kârını paylaşacaklardı. İki önemli noktaya temas edildi. İlki, "eser kamuya açılıp açılmamasından bağımsız olarak ve tamamlanmadan kalmış olsa bile, sırf yazar tarafından meydana getirildiği için yaratılmış sayılır." İkincisi de, "entelektüel mülkiyet, maddi nesnenin kendisinin mülkiyetinden bağımsızdır." Yani, *Gergedan* ilk sahnelenişinden bile önce, Cezayirliler ve Fransızların oyunu kendi bireysel okumalarıyla sahiplenmiş olabilmeleri olgusundan bağımsız olarak, Ionesco'ya aittir. *Gergedan*'ın "değer"i, Ionesco'ya aittir.

Nedir bu değer? Bildiğim en iyi cevap: "Değer, alnında yazılı olanı taşımaz. Onun yerine, emeğin meyvelerinin her birini bir hiyeroglife dönüştürür. İnsan zamanla hiyeroglifin anlamını çözmeye, katkıda bulunduğu toplumsal yaratının sırlarına nüfuz etmeye çalışır ve yararlı nesnelerin değerli nesnelere bu dönüşümü, toplumun yaratılarından biridir, dilin kendisi gibi." Bu muhteşem keşfin yazarı, namı ne yazık ki kötü olan Karl Marx'tır. Anlam olarak değer: Edebiyatla ilgili herkes, Keats'in Hakikat olarak Güzellik ve Güzellik olarak Hakikat'iyle akraba olan bu fikrin sağduyusunu kavrayabilir. "Hayal gücünün güzellik olarak yakaladığı Hakikat olmalı: Orada var olmuş olsa da olmasa da" diye yazmıştı Keats bir dostuna. Öyleyse değer bir metafordur, tıpkı Hakikat ve Güzellik gibi. Orada, etimizde kanımızda olduğunu bildiğimiz ama *Kral Lear*'ın heyecanı gibi daha eksiksiz biçimde tanımlanamayan kavramsal gerçeklikler olarak dururlar.

Bir şirket, yakışan bir şekilde Anonim Toplum adı verilmiş bir Çokuluslu Şirket ya da Şemsiye Örgüt, menkul kıymetleri hariç, görülmeyen ve maddi olmayan bir şeydir. Yüzü yoktur, ruhu yoktur. Emeklerinin "değer"inin, metaforlarının anlamının yalan yere reklamı yapılır ve onun resmi açıklamalarını, yurttaşlar olarak bizim bulaştığımız potansiyel zararının farkında olmamız için defalarca, yakından okumak da toplumun can sıkıcı yükümlülüğüdür

Mart 2000'de, Alman ilaç şirketi Boehringer Ingelheim'ın yöneticilerinden biri olan Paul Stewart, Cape Town'ın dışında, Khayelitsha bucağında bir AIDS kliniğini ziyaret etmişti. Boehringer, AIDS'le ilintili belirli hastalıkları tedavide kullanılmış bir ilaç olan Nevirapine'in yapımcısıdır ve Jon Peter'in *Washington Post*'taki (20 Nisan 2001) bir yazısına göre, ilacın jenerik versiyonunun yapımını önlemek için Güney Afrika'daydı. Ziyaretin belli bir noktasında Stewart kalabalık bir bekleme odasında tek başına duran yedi yaşında bir deri bir kemik bir oğlana rastladı. Oğlan başını kaldıramayacak kadar zayıftı ve göğsü su kaplayıp açılmış yaralarla kaplıydı. Stewart'ın rengi soldu. "Onun tedavisini ödemek isterdim, kişisel olarak" dedi pat diye. Kliniğin yöneticisi akıllıca bir davranışla Stewart'a böyle şahsi duygusal tepkiler için çok geç kalındığını söyledi. Stewart'ın tek bir yürek paralayıcı vakayı ele almaktan fazlasını yapması gerekiyordu. Problemin uçsuz bucaksızlığıyla, büyük ahlaki sorunla, yedi yaşındaki o çocuğun görünür gerçekliği olduğu dehşetle, Stewart'ın elini cebine atma şeklindeki kefaret türünden jestle değiştiremeyeceği dehşetle yüzleşmesi gerekiyordu.

Bir yazının, herhangi bir yazının, ne kadar parlak ve dokunaklı olursa olsun, Güney Afrika'nın AIDS hastalarının gerçekliğini ya da başka herhangi bir gerçekliği etkileyeceğinden emin değilim. Ne kadar güçlü olursa olsun bir acıyı kaldıracak ya da tek bir adaletsizlik ânını dönüştürecek bir şiir yoktur belki de. Ama ne kadar kötü yazılmış olursa olsun, gizli ve seçilmiş okuru için bir teselliyi, silahlara bir çağrıyı, bir mutluluk parıltısını, bir tezahürü içermeyen şiir de olmayabilir. Mütevazı sayfada esrarengiz ve beklenmedik bir şekilde bize bilgeliği olmasa da

bilgelik imkânını sağlayan, gündelik hayatın tecrübesi ile edebi gerçekliğin tecrübesi arasına sıkışıp kalmış bir şey var.

Belki de bizim dünyayı hayal etmemizle sayfa arasındaki (yazarın bakış açısından) bu boşluğu, ya da somut sayfa ile dünyayı hayal edişimiz (okurun bakış açısından) arasındaki bu boşluğu canlandıracak bir metafor vardır. *Cehennem*'in 25. kantosunda Dante, günah ve cezasının ayna evreninde kendi insan biçimlerini bile kaybetmeye mahkûm olan ve birbiri ardınca bir canavar yaratıktan diğerine dönüşen hırsızların cezalandırılışını tanımlar. Bu dönüşümler, kademe kademe, zikzaklı aşamalarla olur ki işkence içindeki ruh asla kendine ait tek bir biçim edinemesin. Ve Dante der ki:

> Kâğıt yanarken önce esmere dönüşür ya,
> beyaz ölmekteyken kara değildir,
> onların rengi de öyleydi işte.

Sayfanın boşluğu ile kara renkteki otoriter harfler arasında bir boşluk, bir an, daima değişen bir renk vardır ki, yazar da, okur da alevler anlamı yutmadan bir aydınlanma bulabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CİNAS

"Mesele şu ki" dedi Alice, "kelimelerin bunca çok anlama gelmesini sağlayabilir misin?"

"Mesele şu ki" dedi Hampti Dampti, "efendi kim – hepsi bu işte."

Aynanın İçinden, 6. Bölüm



Nokta

"Baştan başla" dedi Kral, büyük bir ciddiyetle, "ve sona gelene kadar ilerle: Sonra dur."

Alice Harikalar Diyarında, 12. Bölüm

Bir toz tanesi kadar minik, dolmakalemin sadece bir gagalaması, klavyede bir kırıntı olan nokta, yazma sistemlerimizin takdir edilmeyen kanun koyucusudur. O olmasa, genç Werther'in acılarının sonu gelmez ve Hobbit'in seyahatleri de tamamlanmazdı. Onun yokluğu James Joyce'un *Finnegan's Wake*'i kusursuz bir daire şeklinde dokumasına imkân verdi, varlığı da Henri Michaux'nun temel varlığımızı bu noktacıkla kıyaslamasını sağladı, "ölümün yiyip bitirdiği bir noktacık". Düşüncenin tamama ermesini taçlandırır, kesinlik illüzyonu yaratır, Napoleon'unki gibi kısacık boyundan doğan belli bir kibre sahiptir. Başlamaya istekli olduğumuz için, başlangıcımıza işaret eden bir şeye ihtiyacımız yoktur, ama ne zaman duracağımızı bilmemiz gerekir: Bu minik *memento mori** bize kendimiz dahil her şeyin bir gün mutlaka durması gerektiğini hatırlatır. Anonim bir İngiliz öğretmenin 1680 tarihli *Treatise of stops, Points or Pauses*'da önerdiği gibi, nokta "mükemmel Anlamın ve mükemmel bir Cümlenin belirtisidir."

* Ölümü anımsatan nesne. (ed. n.)

Yazılı bir cümleciğin sonunu belirtme ihtiyacı, muhtemelen yazmanın kendisi kadar eskidir ama çözümü, kısa ve harika, İtalyan Rönesansı'na kadar belirlenmedi. Çağlar boyunca noktalama umutsuzca düzensiz bir konu olmuştu. Daha İS birinci yüzyılda İspanyol yazar Quintilian (ki, Henry James'i okumamıştı) bir cümlenin eksiksiz bir fikri ifade ettiği gibi tek bir nefeste de söylenebilmesi gerektiğini öne sürmüştü. O cümlenin nasıl sona ereceği ise kişisel zevk meselesiydi ve kâtipler uzun süre metinlerini, tek bir boşluktan çeşit çeşit noktacık ve kesmelere varana kadar her tür işaret ve simgeyle sonlandırdılar. Beşinci yüzyıl başlarında, Kitab-ı Mukaddes'in çevirmeni Aziz Hieronymus, her anlam birliğinin, sanki yeni bir paragraf başlıyormuş gibi, sayfa kenarındaki boşluğa çıkıntı yapan bir harfle işaret edildiği ve *per cola et commata* diye bilinen bir sistem buldu. Üç yüzyıl sonra *punctus* ya da noktacık hem cümle içindeki bir duraklamayı, hem de cümlenin sonunu belirtmek için kullanıldı. Böyle karışık görenekleri takip eden yazarlar, okurlarının bir metni onların niyetlendiği anlamda okumalarını biraz zor beklerdi.

Sonra 1566'da, Aldo Manuzio (Genç), cep kitabının icadını borçlu olduğumuz büyük Venedikli ressamın torunu, noktalama el kitabı *Interpungendi ratio*'da noktayı tanımladı. Burada, açık ve anlaşılır bir Latinceyle Manuzio onun nihai rolünü ve görünüşünü ilk kez tanımladı. Dizgicilere bir el kitabı sunduğunu düşünüyordu; bize, gelecekteki okurlara, bunun ardından gelecek bütün edebiyattaki anlam ve müziği armağan ettiğini bilemezdi: Hemingway ve *staccato*'ları, Beckett ve *recitativo*'ları, Proust ve *lorgo sostenuto*'su.

"Hiçbir demir" diye yazdı Isaac Babel, "kalbi tam yerine konmuş bir noktanın kuvvetiyle hançerleyemez." Kelimenin hem gücünün hem de çaresizliğinin bir kabulü olarak, hiçbir şey bize bu sadık ve nihai benek kadar hizmet etmemiştir.

Kelimelere Övgü

"İngilizce konuş!" dedi Kartal Yavrusu. "O uzun kelimelerin yarısının bile anlamını bilmiyorum, üstelik, senin bildiğine de inanmıyorum."

Alice Harikalar Diyarında, 3. Bölüm

René Descartes maymunların konuşabildiğine, ama çalışmaya zorlanmamak için sessiz kalmayı tercih ettiklerine inanırdı. Bir icada gerçeklik bağışlayıp da sonra o icadı gerçekliğin katı kurallarına tabi tutma şeklindeki entelektüel süreç, hiçbir yerde dil ile ilişkimizde olduğu kadar harika bir şekilde örnekle açıklanamaz. Çok eskiden çok uzaklardaki bir çölde, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir adam, kile çiziktirdiği harflerin yasal hükümler ya da büyükbaş hayvan sayısına ilişkin alışılagelmiş muhasebe işaretleri değil, inatçı bir tanrının korkunç tezahürleri olduğuna ve bir tanrının söyledikleri fuzuli ya da keyfi şeyler içeremeyeceğine göre, kelimelerin bizzat sırasının, içerdikleri harf sayısının ve hatta fiziksel görünüşlerinin bile bir hissi ve anlamı olması gerektiğine karar verdi. Kabalacılar bu inancı edebi edimde daha da ileri götürdüler. Tanrı (Tekvin kitabının kaydettiğine göre) "Işık olsun" dediğine ve ışık olduğuna göre, *ışık* kelimesinin kendisinin yaratıcı güçlere sahip olduğunu ve mot juste*

* Tam yerinde söylenmiş söz. (ed. n.)

ile hakiki entonasyonu bilecek olsalar Yaratıcıları kadar yaratıcı olabileceklerini öne sürdüler. Edebiyatın tarihi, bir anlamda, bu umudun tarihidir.

Kadim Kabalacılar gibi, Her Şeye Kadir olanı taklit etmekle daha az ilgilenen, kelimenin sihirli gücüne o kadar güvenmeyen, ama bir işaretler ve semboller sistemine hâkim sırları keşfetmekle aynı derecede ilgili kelime oyunu meraklıları, sırf kaostan düzen çıkarmanın keyfi için harflerin sırasını değiştirir, onları sayar, yeniden düzenler, böler ve tekrar biraraya getirirler. Çapraz bulmaca çözenlerin, cinasçıların, çevrik kelimecilerin, dönüşük sözcük yapanların, sözlük tarayıcıların, Scrabble oyuncularının ve şifre kırıcılarının tutkusunun ardında, dilin nihai akla uygunluğuna duyulan bir tür çılgınca inanç yatar.

Kelime oyunları çok kadimdir. Mezopotamyalılar arasında akrostiş örnekleri, İbranilerde anagramlar, Yunanlılarda pangramlar, Romalılar'da palindrome vardır. Cinaslar (ki, bazen şüpheli olan mizahlarının ardında kozmosun ağımsı tutarlılığını açığa vururlar) elbette evrenseldir. Hiç değilse, Aziz Hieronymus'un Kitab-ı Mukaddes çevirisine göre, Katolik Kilisesi'nin kuruluşu, İsa'nın bir cinasını temel almıştır; Peter'i (Latince *Petrus*) işaret ederek "Bu kaya (*petram*) üzerine kilisemi kuracağım" demişti.

Kelime oyunları çok sayıdadır: Alfabenin harflerinden birini sakınan metinler (Georges Perec'in, İngilizceye Gilbert Adair tarafından çok parlak şekilde çevrilmiş, her iki dilde de *e* harfini dışarıda bırakan romanı *La Disparition* gibi); biri hariç bütün sesli harflerden kaçınan metinler ("I'm living nigh grim civic blight; / I find its victims, sick with fright"); totonimler, yani birbirinin tıpatıp eşi iki bölümden meydana gelen kelimeler (*murmur* gibi) ki bunlar da gelişerek çok karmaşık "oyunlu cümleler" olur ("Flamingo pale, scenting a latent shark / Flaming opalescent in gala tents – hark!"); bir başka kelimenin harflerini yeniden düzenleyerek oluşan transpozal kelimeler (*carol*'dan *coral*); İngilizce öğrenen yabancıların başının belası üçlü eşsesliler (*idol, idle,* and *idyll*); "hâkim olunmayan" kelimeler ki içlerinde o silsilenin bütün harflerini içer-

mek koşuluyla alfabetik bir silsile bulunabilir ve bu harflerin daha uzun bir silsilesini içeren başka bir kelime de yoktur (*deft* gibi).

Bu sınıflamalardan çoğunun son derece eğlendirici olduğu gerçeği, kimseyi onların ciddiyetini sorgulamaya götürmemeli. Şairler, örneğin, İÖ altıncı yüzyılda "At-Adamlara Övgü"sündeki sigmayı çıkaran Hermioneli Lasus'tan, *Don Quijote* önsözüne birkaç "kesilmiş" sone ekleyen (bu sonelerde kafiye her dizenin son hecesinde değil sondan bir önceki hecesindedir) " Cervantes'e kadar, oyunlu cümlelere olan düşkünlüğüyle ("Resign them, sign them" / İstifa edin, istif edin) Gerald Manley Hopkins'ten "Time wounds all heels"i kaleme alan meçhul şaire kadar. Şiir aslında bizim kelime oyunlarının anlamlılığına duyduğumuz tanrı vergisi güvenimizin kanıtıdır. Kafiyenin anlam katmasına ya da aliterasyonun bir düşünceyi ifade etmesine itimadımız, Roma'nın gizli adının geriye doğru yazılmış *Roma* olduğuna inanan Rönesans büyücülerininkinden çok da uzak değildir. (Evenki dilinde sihirli bir şekilde tersinden *Revuocnav* – "Üçkâğıtçılar Revüsü" olan Vancouver ya da Esperanto'da Otnorot, "The Rot of otno" diye kendini ortaya koyan Toronto için umut var mı hiç?)

Martin Gardner bugünün kelime oyunlarının çoğunun "bilgisayar yardımı olmaksızın yapılamayacağı" gözleminde bulundu ama "yeni keşifler yapmak için bilgisayarların şart olduğu izlenimini vermek" istemediğini de ekledi. Sahiden. Bilgisayarlar bize (örneğin) alfabeden tekrara meydan verecek şekilde üç harf seçmenin 3.276 yolu olduğunu söyleyebilir ama ben böyle mekanik yöntemlerin kıdemli sözlük âşıklarını da, müzmin Kabalacıları da pek az eğlendireceğine inanıyorum. Bilgisayar çağının şafağında, Arthur C. Clarke bir uyarı kaleme almıştı. "Tanrı'nın Dokuz Milyar Adı" isimli kısa bir hikâyede Tibet'te bir Lama manastırı Tanrı'nın gizlenmiş adı olan bir tanesini ortaya çıkarmak için mümkün olan bütün harf kombinasyonlarını tarasınlar diye Batılı bilgisayar uzmanlarının hizmetlerinden yararlanmıştı: Tibetliler'in, evrenin varlığına bir neden sağladığına inandıkları bir görev. Uzmanlar bilgisayarı kurar ve birkaç ay boyunca bilgisayar sayısız isim karmaşaları

püskürtür. Nihayet son kombinasyon ortaya çıkar. Uzmanlar ayrılmak üzere toplanırken, birisi öylesine başını kaldırıp gökyüzüne bakar. Tepede, ortalığı velveleye vermeksizin, yıldızlar sönmektedir.

Sayfanın Kısa Tarihi

Balık-Uşak kolunun altından kocaman bir mektup, neredeyse kendi kadar büyük bir mektup çıkararak başladı.

Alice Harikalar Diyarında, 6. Bölüm

Sayfa, varlığını el altından sürdürür. Bir kitabın kapakları arasında kardeşleri arasında kaybolmuş olarak, ya da tek başına kısıtlı bir çiziktirme parçasını taşımak için seçilmiş; çevrilmiş, yırtılmış, numaralanmış, kıvrılmış; kaybedilmiş ya da hatırlanmış, ışıklanmış ya da silinmiş, şöylece gözden geçirilmiş ya da dikkatle gözden geçirilmiş, sayfa daima okur olarak bilincimize sadece okumaya niyetlendiğimizin çerçevesi ya da muhafazası olarak gelir. İki boyutuyla ancak cismani olan gevrek varlığı, kelimelerin izini takip eden gözlerimizce belli belirsiz algılanır. Bir metnin derisini destekleyen bir iskelet gibi, sayfa, işlevinin tam ortasında gözden kaybolur ve kuvvetini de çekici olmayan bu doğasından alır. Sayfa, okurun uzamıdır; aynı zamanda okurun zamanıdır. Elektronik bir saatin değişen numaraları gibi, sayfalar, numaralanmış saatleri işaretler, biz okurların boyun eğmeye davet olunduğumuz bir zeval. Okuyuşumuzu yavaşlatabilir ya da hızlandırabiliriz, ama okur olarak ne yaparsak yapalım, geçen zaman daima bir sayfanın çevrilmesiyle saat tutar. Sayfa bizim okumamızı kısıtlar, keser, uzatır, sansürler, yeniden

biçimlendirir, tercüme eder. Baskı yapar, etkisizleştirir, köprü kurar, ayırır ve biz de bir gayret, bunları geri almaya çalışırız. Bu anlamda, okuma edimi okur ile sayfa arasında, metnin egemenliği üzerinde bir iktidar mücadelesidir. Genellikle kazanan sayfa olur.

Peki ama sayfa tam olarak nedir?

Jorge Luis Borges'e göre, evrendeki tüm kitapları (yalnızca zaten yazılmış olanları değil, bir gün yazılmış olabilecek ya da olmayacakları da) içerdiğini hayal ettiği sonsuz Babil Kütüphanesi sadece bir kitaba indirgenebilirdi. Hikâyenin bir dipnotunda Borges, muazzam kütüphanenin yararsız olduğunu öne sürer: Tek bir cilt yeter, eğer o cilt sonsuz sayıda son derece ince sayfalardan yapılmış olursa. Elbette ki bu cildin kullanılması fena halde elverişsiz olur: Her görünürdeki sayfa başka sayfalara açılır ve tasavvur edilemez orta sayfanın arka sayfası olmaz.

İşte, kâbus gibi bir anda, sayfa bütün görkemi ve dehşetiyle burada; biz okurlar onu azar azar ele alabilelim ve anlamını soruşturabilelim diye içerdiği metne bir çerçeve konmasına izin veren ya da bunu talep eden bir nesne olarak; aynı zamanda da metni, çerçevesine sığacak şekilde kısıtlayan, onu küçültüp gerçek boyutlarına indiren, bütünden ayıran, anlamını değiştiren ya da sınırlayan bir nesne. Her sayfa bu ikili yapıya sahiptir.

Eğer sayfayı, içinde metnin bir kısmının bulunduğu tek bir uzamsal birim olarak tanımlarsak, o zaman Sümer kil tabletleri ve İÖ 5000 ile 2000 arasının büyük granit levhaları da sayfa sayılır. Pratik nedenlerle, Sümer sayfası sınır koyucu sayılırmış gibi görünüyor. Her metin ona ayrılan uzama uymalı: Eğer metin devam ederse, kendi kendine yeterliliği olan birimler arasında kendini bölmeli. Sümer tableti cümle arasında kesilip başka bir tablette devam etmez. Tabletin uzamı ile metnin uzamı çakışır.

Hem Sümer taş levhaları, hem de kil tabletler iki taraflı olarak düşünülmüşlerdi. Bir yanında ya da her iki yanında yazı olan levhalar anıt gibi üst üste konmuş dururlardı. Tabletlerin, örneğin öğrencilerin yazmayı öğrenmek için yazman okullarında kullandığı tabletler gibi, önde öğretmenin metni ve arkada da öğrencinin o metnin kopyasını çıkarma çabası bulunurdu. Okuma sistemi, öğrencinin tabletin arka kısmına erişene kadar

öğretmenin yazısını kelimenin tam anlamıyla aklında tutmasını gerektiriyordu.

Bu ikili mefhum, İÖ altıncı yüzyılda parşömen tomarının yaradılışıyla hemen hemen tamamen sona erdi. Çoğu tomarın sadece bir yanma, elyafların ufki şekilde uzandığı tarafına yazılırdı, ama iki tarafına yazılan tomarlar da vardı: Böyle tomarlara opistograf denirdi ve hayli az bulunurlardı. Tomarda hem çerçeve fikri hem de ön-arka fikri ortadan kalkmış gibi görünüyor. Tomarların çoğunu meydana getiren papirüs tabakalarının yüksekliği otuz sekiz santimi, genişliği de yirmi üç santimi geçmezdi ve metni de bizim tek tek ayrı ayrı sayfalarımıza benzer bir şeye bölmezlerdi. Tomarların kenar boşlukları olsa ve sütunlara bölünseler de, kelimeler arasında boşluk olmadığı için metnin uzunluğunu tayin eden tomarın kendisiydi (Yunanistan'da genellikle altı ila dokuz metre olurlardı). Sıradan bir tomar, Thukydides'in bir kitabını, ya da İlyada'nın kitaplarından ikisini-üçünü içerebilirdi.

Tomar, hem yazara hem de okura görünürde özgürlük sağlıyordu: Kesik satırlar yok, sütundan sütuna hariç; kümülatif bir ilerleme hissi yok, tomarın açılması ve yeniden sarılması hariç; empoze edilen bir metin birimi yok, tomarlamanın, bir seferinde sadece bir bölümün görülmesine izin vermesi hariç. İspanyol yazar Juan Benet, bu özgürlüğün paradoks oluşan özelliğini kanıtlamak için yüzyıllar sonra daktilosuna eklenmiş ve girift bir mekanizmanın tersine çevirmesine engel olduğu tek ruloluk bir kâğıda *Una meditación* (1969) diye bir roman yazmıştı: Yani, yazdığı her şey, sayfaların kılavuzluğu ya da bölünmesi olmaksızın, nihai taslak oluyordu.

Ciltlenmiş yaprakların, kodeksin ortaya çıkışı, sayfa kavramına yeni bir anlam kazandırmıştır. Kodeksin icadının, metin için daha pratik bir taşıyıcı yaratma gerekliliğinden ve katlanmış bir tabakanın besbelli bir tomardan daha kolay taşınabilmesinden doğduğu öne sürülür. Kil kullanışsızdı, papirüs ise gevrek, bu yüzden de parşömen ve tirşe, on ikinci yüzyılda İtalya'da ilk kâğıt fabrikaları kurulana dek, Avrupa'da kodeks yapımında tercih edilen malzemeler oldu. Dünyanın başka yerlerinde başka malzemeler de kullanılmıştı: Kore'de ve Mısır'da yelpaze

benzeri tahta kitaplar, Çin'de kâğıt üzerine blok baskı kitaplar, Asya'nın diğer yerlerinde kumaş kitaplar. Malzeme ne olursa olsun –tirşe, parşömen, kumaş, kâğıt ya da tahta– bütün bu sayfalar metin üzerindeki kısıtlamalarını sessizce kabul ettirdiler.

Ancak, kâğıdın kısıtlayıcı nitelikleri bir kez okurlar ve yazarlar tarafından anlaşılınca, o niteliklerin kendileri bir karmaşaya yol açtı. Metnin üstünlüğü için verilen mücadelede, yazar ile okur kararlı bir şekilde kontrolü elde tutmak istiyordu.

Sayfanın ilk biçimi belki de insan elinin ölçümleriyle belirlenmiştir. Sümer kil tableti bir çocuğun (öğrenci yazman) ya da bir yetişkinin (kendisine yazma sanatını borçlu olduğumuz o çok uzaklarda kalmış muhasebeci) eline sığardı. Toplumsal gereklilikler ve siyasi propagandanın önceden tahmin edilemeyen talepleri, cana yakın tableti devasa orantılara çekti: örneğin, İÖ on ikinci yüzyılda Assur'un medeni kanunu 0,6 metreden fazlaydı. Ancak zaman zaman sayfa imal edildiği kökene dönüyordu: Julius Caesar'ın birliklerine komut göndermek için bir tomarı katlayıp sayfalar oluşturarak yarattığı farz edilen kodeks; ortaçağın, tezhip edilmiş kişisel ibadet kitapları; Aldo Manuzio'nun cep klasikleri; I. François'nın 1527'deki fermanıyla çıkan standart boyutta kitaplar; yirminci yüzyılın karton kapaklı kitapları. Bizim dönemimizde Fransız yayıncı Hubert Nyssen, metakarpal kemik ile işaretparmağının ucu arasındaki mesafeyi yatay biçimde, başparmağının dibinden avuç içinin diğer ucuna kadar da yatay olarak ölçmek suretiyle, Actes Sud yayınlarını diğerlerinden ayıran uzatılmış formatı yarattı.

Bütün bu cep boyu sayfalar elde tutulma illüzyonunu verir ama bu illüzyon uzun ömürlü olmaz. Sayfada kelime dizileri, kenar boşluklarının boş alanı tarafından kesilir ve bir sonraki sayfada yeniden yüzeye çıkmak üzere gözden kaybolurlar, böylece de okuru, metnin anlamı hakkında hep merakta kalmaya zorlarlar. Sayfanın tepesinde tek başına kalmış satırlar, sarkan satırlar, gözü rahatsız eden şeyler basımcıların yazara (özellikle gazetecilik alanında) değişiklikler önermesine yol açmış, böylece sayfanın despotluğunun taleplerine uysun diye metnin kendisi değiştirilmiştir.

Kısmen bu özel talepleri bozmak için, okurlar ve yazarlar

tuhaf biçimli kitaplar yaratmıştır: yuvarlak, yatay olarak uzatılmış "à l'italienne", kalp şeklinde, içeri doğru katlanmış ve akordiyon stilinde, ki bunlar da tek tek kendi kısıtlamalarını kabul ettirdiler. Bizim dönemimizde, sanatçı kitabı denen kitaplar düzenli olarak klasik biçime müdahale eder: Cilt payını aşsın diye metni büyütürler ya da bütünüyle belli bir yere otursun diye küçültürler veya metni, sayfanın kendisinin biçimini boğan biçimlere sokarlar. Sayfanın biçimi, karşı eyleme geçmek için feryat eder gibidir.

Formatı ya da biçimi değiştirmezken, yazar sayfanın içerdiği biçimi değiştirebilir, böylece bozulma içleşmiş olur. 1760'larda *Tristram Shandy*'sini oluşturan Laurence Sterne boş sayfalar, elipslerle dolu sayfalar, hatta tamamen siyah basılmış bir sayfa sunmuştu. Lewis Carrol ise, Snark-avcılarına sınırsız bir sayfa sağlamak için bembeyaz bir sayfa tasarlamıştır. Ve *Calligrammes*'ları, yani konularının fiziki şekliyle yazılmış şiirleriyle, Guillaume Apollinaire ile Brezilyalı Haroldo do Campos gibi somut şairler sayfaya içten yeni bir biçim kabullendirerek, okurun dikkatini düz sayfa kenar boşluklarından yeni ve şaşırtıcı dokusal tasarımlara çekti.

Bu içten yeniden yapılandırma hayli eskidir elbette. Akrostişler ve çapraz bulmaca gibi kafeslerle oynayarak bir sayfanın kullanımını birkaç katma çıkaran ortaçağ elyazması sayısı çoktur. Kısıtlamaların kapsamı genişlettiği aşikâr bir hal alınca, metin kendi yorumunu üretmeye başladı. Sayfa, bir dizi eşmerkezli boşluğa dönüştü; örneğin sayfanın dar bir merkezi panosuna yazılan Kutsal Yazılar da başka açıklama notlarıyla çevrilmiş bir yaldızla özenle çevrilirdi ve sonunda okur da kenar boşluklarına çiziktirirdi. Bu boşluklar kendi içlerinde koruyucu değildir: Üçüncü boşluğun yorumları, örneğin, merkezi metni ya da yaldızı açımlıyor olabilir; çiziktirmeler notlara, yaldıza ya da merkezi metne göndermede bulunabilir. Olası binlerce örnek arasından birini ele alacak olursak: Aristoteles'in *Parva naturalia*'sının şimdi Britanya Kütüphanesi'nde (MS Royal 12 G.ii) bulunan elyazmalarından biri, on üçüncü yüzyılın ikinci yarısındandır. Metnin kendisi, merkezde üst sağdadır; İbn Rüşd'den türetilen ve Kentli Henry de Renham olduğu varsayılan biri tarafından

yazılan yazılarla çevrilidir. Öte yandan, hem Aristoteles, hem de İbn-i Rüşd hakkında, biraz bizim düzeltmen notlarımıza benzeyen ve daha küçük yazılmış, yaldızların bıraktığı boşlukları dolduran satır arasına yazılmış yorumlar da vardır. Dante'nin önerdiği dört muhtemel okuma düzeyi –sözlük anlamında, alegorik, analojik olarak ve dinsel yorumla– Henry de Renham'ın sayfasında; metin, yaldız ve metin üzerindeki yorum olarak ve yaldız sayfanın metne ayırdığı yeri dörtle çarparken, fiziksel gerçeklik kazanır.

Bazen sayfanın despotluğu sadece tek bir düzeyde bozulur ama güçlü bir mahremiyet ve şahsiyet taşıyan şekilde. Çiziktirme alışkanlıkları sohbetle eşanlamlı olan Montaigne, diyalogu okumakta olduğu kitabın arkasında sürdürürdü, olayın koşullarını daha iyi hatırlayabilmek için ne zaman bitirdiğini gösteren tarih dahil. Montaigne'in kitapları çeşitli dillerde olsa da, kenar boşluklarındaki notları daima Fransızcaydı ("Kitaplarım hangi dili konuşursa konuşsun" derdi, "ben onlarla kendi dilimde konuşurum.") Metni ve notlarını, kendi eleştirel yorumlarıyla genişletirdi. Montaigne için bu okuma yöntemi, "hakikat arayışı" dediği şey için gerekliydi: Sayfanın sınırı içindeki kelimelerin sunduğu hikâye değil, ama o hikâyenin, geri aldığı boşluklarda, sayfanın kendisini hak tecavüzüne açık bıraktığı yerlerde, okur Montaigne tarafından üzerinde kafa yorulmuş ve yeniden anlatılmış olarak yansıması.

Yazar, Stéphane Mallarmé'nin "sayfanın dehşet verici beyazlığı" dediği şeyin hakkından geldikten sonra geriye kalan bu boşluklar, okurun yetkisini kullanabileceği şeylerin ta kendisidir; Roland Barthes için erotik heyecanın özü olan o yarıklar, metindeki "giysilerin açılıverdiği o yerde" diye tanımladığı aralıklar (ama bunu sayfadaki fiziksel metne de uygulayabiliriz). Sayfanın kenarı ile mürekkebin kenarı arasındaki o açıklıklarda okur (bu hayali gidebildiğince ileri götürelim) sessiz bir devrime neden olabilir ve artık sayfa ile metin arasında değil, ama metin ile okur arasında yaratıcı gerilim kurulacağı yeni bir toplum kurabilir.

Tevrat'ın ortaçağdaki Yahudi âlimlerinin yaptığı ayrım bu. Midraş yorumlarına göre, Sina Dağı'nda Tanrı'nın Musa'ya ver-

diği Tevrat, hem yazılı bir metin hem de sözlü bir yorumdu. Gündüzleri, hava aydınlıkken, Musa, Tanrı'nın yazdığı metni okurdu, gecenin karanlığında ise Tanrı'nın dile getirdiği yorumları çalışırdı. İlk eylem, okuru sayfanın yetkesine teslim eder; ikincisi ise sayfayı bırakır ve metni okurun yetkesine teslim eder.

On sekizinci yüzyılın büyük Hasidik ustası Berdiçevli Rabbi Levi Yitzhak, Babil Talmud'unun her risalesinin ilk sayfasının neden kayıp olarak, okuru ikinci sayfadan okumaya mecbur bıraktığını açıklama girişiminde bulundu. "Çünkü gayretli kişi ne kadar sayfa okursa okusun, o ilk sayfaya ulaşamadığını asla unutmamalıdır." Yani, Tanrı'nın Kelamı'nm yorumunun tahmin edilebilir bir başlangıcı yoktur, ne kâğıt üzerinde ne de okurun zihninde. İlk sayfanın bertaraf edilmesi suretiyle, hiçbir sayfanın Tanrı Kelâmı'nı açıklama yapmaya zorladığı söylenemezdi.

Sayfa, başını, ortasını ve sonunu işaretleyerek metni tanımladığına göre, birinci sayfanın bertaraf edilmesi bir başkaldırma olarak görülebilir. On dokuzuncu yüzyıl ahlak kuramcısı Joseph Joubert daha da ileri gitmişti. Chateaubriand'a göre Joubert'in kütüphanesinde sadece sahiden sevdiği metinler vardı. "Okuduğu zaman" diyor Chateaubriand, "kitaplarından hoşuna gitmeyen sayfaları yırtardı ve böylece de, onlara fazla büyük gelen kapaklar içindeki oyulmuş kitaplardan meydana gelen, tamamen kendi zevkine uygun bir kütüphane edinmişti."

Joubert aslında sayfaların sıralanışını yok etmedi; sadece sessizlik anları ile onlara sekte vurdu. Günümüzde, Raymond Queneau her sayfayı, her biri metnin bir satırını taşıyan düzinelerce şeride bölerek numaralanmış sayfaların empoze ettiği düzeni yıkmaya çalıştı. Okurlar bu şekilde, neredeyse sonsuz yeni metinler yaratarak (çocuk oyun kitabı karıştır ve eşleştir'de olduğu gibi) kendi sayfalarını kurabilir. Queneau kitabına *Cent mille milliards de poèmes* adını verdi. Julio Cortázar, daha iyi bilinen bir örnekle, belli bir sayfa sıralamasına boyun eğer gibi görünen, ama sonra dış görünüşteki bu düzeni, önce okurun içindekiler listesinde sergilenenden farklı bir bölümler sıralanışı izlemesini ve sonra da, bölümlerin okunacağı sırayı şans ya da kişisel tercihin belirlemesine izin vermesini önerdiği bir kitabı,

Seksek adlı romanını tasarladı. Burada okur, okumanın hem uzamı hem de zamanına karşı üstünlük iddia ediyor.

Flaubert, *Madame Bovary*'yi yazarken, romanın bazı bölümlerini arkadaşı Louis Bouilhet'ye okudu, ama bunu yaparken o sayfaların (113 sayfa, 139. sayfadan 251. sayfaya kadar) anlatı zamanının ona ait olmadığını, sayfaların kendilerinin çevrilmesiyle belirlendiğini itiraf etti. "Bu öğleden sonra" diye yazdı Louise Colet'ye, "sonuçta düzeltilerimden vazgeçtim; artık hiçbir şeyi anlamıyordum; işime gömülmüşken, bunaltıcı bir hal aldı; yanlış gibi görünen, beş dakika sonra artık hiç de öyle görünmüyordu; hepsi sonsuz bir dizi düzeltiden ve düzeltinin düzeltisinden ibaret." Daha önce de şöyle yazmıştı: "Bütün uzun kitapların orta sayfaları daima korkunçtur."

Bu elektronik çağda nasibimiz farklı mı sanki? Elektronik okuma, bazı parametreleri değiştiriyor. Ekranda okuma (bir noktaya kadar), kâğıtta okumanın zaman kısıtlayıcı niteliğine meydan vermiyor. Kayan metin (Roma ya da Yunan tomarlarında olduğu gibi) sayfanın ve kenar boşluklarının boyutlarınca belirlenmemiş olan bir tempoyla açılır. Aslında, ekranda her sayfa sonsuz olarak biçim değiştirir, boyut olarak aynı kalır ama içeriği değişir, çünkü biz kaydırırken ilk ve son satır değişir durur, daima ekranın sabit çerçevesi içinde kalır. Ekranda uzun bir metin okumak adamakıllı elverişsizdir (biz evrim geçirdikçe, şüphesiz değişebilecek olan fizyolojik nedenlerden dolayı), ama bizi sol elin tuttuğu, gittikçe kalınlaşan sayfa yığını ve sağ elin tuttuğu, gittikçe azalan sayfa yığınının pek geçici farkındalığından kurtarır (kurtarılmak istiyorsak).

Aslında Borges'in hayali kitabı, enkarnasyonunu e-kitabın pek de-sınırsız-olmayan sayfalarında bulur. E-kitap sayfası, Borges'in kitabının kâbusumsu niteliğini aşar, çünkü sayfalarının hiçbirinin bir arka sayfası yoktur. "Hacim"e daima metin eklenebileceği için, e-kitabın ortası da yoktur. E-kitap sayfası, temelde Borges'in sınırsız metnine okurun uyguladığı çerçevedir. Başka her edebi yaratı gibi, e-kitap da Borges'in Kütüphanesi'nde öngörülmüştür.

Sıradan okur için, sayfa kavramı yaprak ya da folyo kavramıyla karışır ve sözlük de *sayfa*'yı, hem "bir kitabın yaprağı",

hem de "bir tarafı" diye tanımlar. Bu anlamda, Goethe'nin gingko ağacının içe katlanmış yaprağındaki kısa bir şiiri, belki de sayfanın ikili yapısını en iyi şekilde tanımlar. Çoktan ortadan kalkmış bir türün modern temsilcisi olduğu için gingko ağacına yaşayan fosil denir ve tıpkı bir kitabın sayfası gibi, yabanda varolmaz. Derimsi yapraklarının her biri, tek bir saptan doğmuş oldukları halde, ikili gibi görünürler ve Goethe'nin şiirini yazmasına neden olan da bu belirsizlikti:

Doğuya doğru seyahat eden küçük yaprak
Ve şimdi bahçemde yatan
Zengin ve gizli anlamlar sunuyor
Hikmet sahiplerine hikmet sunan.

Yeşil tek bir canlı mıdır
İkiye bölünmüş ama bütün?
İkisi o kaynaşan mıdır
Tek bir ruh olabilmek için?

Herkes bulabilir bu soruların
Doğru cevabını.
Dizelerimden anlamıyor musunuz
Benim de iki ve bir olduğumu?

"Ben" Diyen Ses

"Biz ha!" diye haykırdı, kuyruğunun ucuna kadar titreyerek. "Sanki *ben* böyle bir konuda konuşurmuşum gibi!"

Alice Harikalar Diyarında, 2. Bölüm

Gerçekte kim olduğum sorusu, sekiz yaşında Stevenson'ın *Hazine Adası*'nı okurken birden kafama dank etti. Benim baskımda Stevenson'm yağmurlu bir öğleden sonrasında hikâyeyi üvey oğluna nasıl, adanın haritasını da çizerek anlatmaya başladığını açıklayan "Bu Kitap Nasıl Yazıldı" başlıklı bir giriş de vardı. Haritanın bir resmi kitabın başına, sadık şekilde resimlenmişti.

Hazine Adası bir itirafla başlar: "Kalemimi elime Efendimiz'in 17**. yılında alıyorum ve babamın 'Amiral Ben-bow' hanını işlettiği sıralara dönüyorum..." Handa "tek bacaklı denizci" diye birinden korkan kötücül ihtiyar Deniz Kurdu'nun ortaya çıkması tam içimi nefis bir dehşetle doldurmaya başlamıştı ki, kitabın başından yirmi küsur sayfa sonra anlatıcımıza birden "Jim" diye hitap edildiğini fark ettim. "Jim": Girişin sayfalarını bir kez daha karıştırdım. Hiç şüphe yoktu. Yazar, adı "Robert Louis" olan biriydi. Ama burada, basılı sayfada adı "Jim" olarak belirtilmişti. Bunun nasıl mümkün olduğunu anlamadım. Anlatıcı adı kapakta olan kişi değil miydi? Belli ki bir yanlışlık yoktu, çünkü ilk paragrafta açık şekilde "Kalemimi elime... alıyorum..." yazılıydı. Bu nedenle de bana hikâyesini anlatmaya

başlayan "ben", kitabın yazarı olduğu ilan edilen "Robert Louis" değildi, kendine "Jim" diyen biriydi ve el çabukluğuyla apansız belirerek kitabımda Robert Louis'nin konumunu esrarengiz şekilde gasp etmişti. Öyleyse hikâye doğru değil miydi? Yazar yalan söylemiş olabilir miydi?

Sekiz yaşındayken "Ben" deyip bir hikâye anlatmak, bir hakikat vaadi ima ediyordu, bir başka yüzyılda denizler ötesinde ona olan bir şeyi bana açıklayacak yaşayan bir anlatıcının varlığını. "Robert Louis"den "Jim"e bu geçişle birlikte hikâye anlatmaya olan güvenim aniden sarsıldı. "Ben" in "ben", yani yazar değil, sadece yazarın oymuş gibi yaptığı biri, sayfada rol kesen bir dalavereci, başka birinin sesini ve jestlerini benimsemiş biri olduğunu fark ettim. Ve eğer böyleyse (bunu henüz kelimelere dökemeyecek kadar küçük olduğum için, bana göre zor anlaşılır bir fikirdi) "Ben"in hitap ettiği o "sen", benim sihirli bir şekilde "Ben" olduğunu varsaydığım o "sen" de bir yalan olabilirdi. O andan itibaren daha önce göz ardı ettiğim kurallara uymak ve henüz keşfedeceğim bir hikâyedeki rolümü oynamak mecburiyetinde kaldım. O korkunç öğleden sonrasında, okumak güvenilen bir yazarın rehberliğinde yapılan bir keşif yolculuğu olmaktan çıktı, yazarın sadece yazar rolünü, okurun da okur rolünü oynadığı bir oyun oldu. Daha sonra, bütün okurların yapması gerektiği gibi, başrolün benim oynadığım rol olduğunu ve hikâyenin varlığının benim istekliliğim ve yaratıcı yorumuma bağlı olduğunu fark ettim. Ama onca yıl önce o ilk, temel açığa çıkma ânında, hayali "Ben"in belirişinin bir kayıp ve bir ihanet olduğu duygusuna kapılmıştım.

Niye ama?

Hazine Adası'ndaki "Ben", ister Jim'in anlatısında ister kitapta daha sonra, Dr. Livesey'in anlatısında olsun, besbelli düzmece bir karakterin "Ben"idir ve her okur, hatta benim olduğum sekiz yaşındaki okur, bu aracı çabucak kabul eder ve kendine, onun kurmaca gerçekliğine inanma izni verir. Biz, okurlar, "Ben"in bizden kendisine Ishmael, Marcel ya da Robinson dememizi isteyen birisi olduğu olgusunu kabul ederiz; tıpkı bu "Ben"lerin bizimle mahremiyet içinde, denizler ve yüzyıllar aşarak sahiden konuştuğu olgusunu kabul ettiğimiz gibi.

Ancak bazen böyle bir inanç pek de gerekli olmaz. Bazı durumlarda oyunun kuralları bize konuşan "Ben"in aslında yazan "Ben" olduğunu söyler. Bu koşullar altında biz okurlar olarak yazarla aynı adı taşıyan "Ben"e, kurmaca bir karakter olarak değil kendisi olarak kılık değiştirmiş, kendi yüzünün hatlarını taşıyan bir maskenin arkasından konuşan yazara ne tepki vereceğiz? Kendi yaratısına utanmadan tamamen giyinik halde giren ve kelimelerden yapılma, kendi görüntüsünde bir yaratığın gerçekliği uğruna yazar olarak kendi gerçekliğinden vazgeçen yazarla nasıl diyalog kuracağız?

Stevenson'dan çok daha yaşlı bir yazar, cevap bulmamızda bize yardımcı olabilir.

Dante'nin *Commedia*'sının başından sonuna, gölgelerin tekrarlanan sorusunda yankılanan kimlik meselesi işlenir: *"Kimsin* sen?" Şiirin, alıntı yapılmayacak kadar iyi bilinen ilk dizeleri, ta baştan şairin birinci tekil şahsının narin figürünü canlandırır. Ama kimdir bu *"ben"*, kendini hayat yolunun ortasında karanlık bir ormanda bulan, itildiği suçlar zahmetli Araf Dağı'na tırmanırken alnından kademe kademe silinen, dairevi semadan şimşek hızıyla vazgeçilemez, anlatılamaz Yüz'e doğru uçan? Bizden, kitabın kapağını açtığımızda onun okurları olarak, elle tutulmaz Beatrice'i, belli belirsiz ataları ve sevilen ve nefret edilen Floransa'sını dilinden düşürmeyerek bizim için hayatının belirli parçalarını hatırlayan bu korkmuş adamı tanımamız mı bekleniyor? Orada *"ben"*in içinde, "hayat"ı nitelendiren ortaklaşa "biz" ile "söyleme"nin neredeyse anonim mastarı arasında duran kim? Bize onun, dağın yıldızlarla aydınlanmış zirvesine vardıktan sonra tomurcuklanan bir bitki gibi yeniden yaratılarak "döndüğünü" söyleyen kim? Yolculuğun sonunda kimin "arzu ve irade"si aşka dönüşüyor?

Cehenneme inişinin yarı yolunda Dante doğaya karşı şiddet suçu işlemiş ruhlara rastlar ve burada, teolojik anlamda pek açık olmayan ama dünya hakkında herhangi bir tecrübesi olan birinin mükemmelen anlayabileceği nedenlerle, sanatçılar ve politikacılar birbirine karışmaz. Burada, diğer pek çok lanetli ruh gibi Dante'nin canlı "hitabet"ini öven ve yaşayanların dünyasına döndüğünde onlar adına konuşmasını isteyen seçkin bir

Floransalı Guelfler üçlüsüne rastlar. Dünyevi şöhretin cazibesi devam etmektedir, artık varolmayanlar için bile.

> Eğer günün birinde bu karanlık yöreden kurtulur da
> o güzel yıldızları yeniden görürsen,
> "oraya gitmiştim" dediğinde, canlılara
> bizden söz etmeyi unutma.*

Dante'nin yolculuğunu, öbür dünyada geçirdiği zamanı, tanık ve kahraman olarak varlığını bildiren birinci tekil şahıs olmayı "Orada vardım" diye özetlerler: Richard Howard'ın [Rekin Teksoy'un] çevirisinde olduğu gibi, düşünülemez ve ebedi o yeri çiğneme anlamında "Oraya gitmiştim" değil, Hamlet'in daha sonra meşhur sorusu için aklında olan eylemi bildirme adına "Ben vardım". Onlara ölümden sonra hatırlanmayı bağışlayabilecek olan sesin, Dante'nin sesinin, yalnızca mekân değil zaman tecrübesine de sahip olması ve en derin, en temel anlamında, yaşayan bir beden ve ölümsüz bir ruh olarak varlıktan keyif alması şarttır. Gelecekteki kuşaklara hakikati söyleyecek olan şair, sadece simgesel olamaz, sadece okurun ona inanma isteğine bel bağlayamaz; *"ben'dim"* diyebilmeli ve olgular üzerine kurulu bir biyografiyi, belirgin bir zihni ve fiziksel bir bedeni kabullenebilmelidir. Anonim edebiyat bizi rahatsız eder: Hatta Kitab-ı Mukaddes dediğimiz farklı kitaplar karmaşasının bile, uçuşan sakalı ona edebi saygınlık kazandıran bir Yazarı olması gerekir, deriz. Anonimliğin rahatsızlığından kaçınmak için, ilk insanlar İlyada ve Odyssea için, denizcilik işleri ve savaş halinden anlayan ve dizelerini Kios adasında okumuş olan, Homeros adlı kör bir şair icat etmişlerdir. Dante, daha sağgörülü bir şekilde, gelecek nesillere güvenmez ve kendi yarattıklarıyla bu özellik-

* Manguel, şiiri Richard Howard'ın İngilizce çevirisinden okuyor. Yaptığı yorumun İngilizce bilenler için daha açık olması için aşağıya alıntılıyoruz (ed. n.)

> Therefore, if you escape there dismal haunts
> and return to see again the lovely stars,
> mind that you speak of us to living men
> when you rejoice in telling them 'I was there.' "
> [Inferno, 16.82-85]

leri kendine atfeder. Bu ahret yolculuğunun her yerinde Dante okurlarına iyi tanıdığı insanlarla (Lamartine'in *Commedia*'ya "Floransa'da Kim Kimdir" damgası vurmasına yol açan bir kodamanlar kataloğu) nasıl karşılaştığını anlatır; bunun tabii sonucu ise, onların da Dante'yi tanımaları ve onu ya coşkuyla selamlamaları ya da ona lanet etmeleridir. İşte, diye kabul eder okur, güvenilir tanıklar, çünkü Dante'yi kendi hikâyesinde tanıyorlar; bu nedenle Dante gerçek olmalı. Okurun gözünde Dante (şiirin yazarı değil, kahramanı olan şair Dante) kademe kademe varolmaya başlar. Ama ne amaçla?

Dante'nin hocası Acquinolu Tommaso muazzam *Summa Theologica*'nın bir yerinde *quem auctor intendit*, "yazarın niyetlendiği" denen ve o gün bugün her edebi goblende bir büküm halini almış, olay örgüsü ya da kahraman kadar her kitabın bir parçası olmuş edebi bir kendini beğenmişlik icat etmişti. Okurun "Bana bunu niye söylüyorsun?" şeklinde ima olunan sorusuna Dante ima edilen cevaplar veriyor: "Çünkü nasıl kaybolduğumu ve aşkın beni nasıl kurtardığını bilmeni istiyorum; çünkü benim önsezili deneyimimden ders almanı istiyorum; çünkü Devlet ile Kilise'nin ayrı ayrı yükümlülüklerini yerine getirdikleri bir toplumda inancımı savunmak istiyorum." Dante'nin üçlü niyeti siyasi, ahlaki ve kişisel olarak okunabilir (herhangi bir şeyi okuyabileceğimiz ölçüde): Önce Kilise'ye geçici iktidar veren efsanevi Konstantin Bağışı'na karşı çıkmak ve İsa'nın, Matta 22:21'de "Caesar'ın hakkını Caesar'a ve Tanrı'nm hakkını da Tanrı'ya verin" öğretisini izlemek için; ikincisi, "örnekle öğretmek", skolastik yönteme göre, onun şiirsel dünya modeli vasıtasıyla öğretmek; üçüncü olarak da Beatrice ile karşılaşmalarının vaadini tutmak ve onları anlamlı hale getirmek. Hepsinden fazla (ama belki de okurlar olarak Dante'nin niyetinin bu olmasını isteyen bizizdir) üçüncü amaç, aşk nedenleri. Âşık olmak mantıksızdır ve kelimelerle tarif edilemez: Dante ona mantık katmaya ve onu kelimelere çevirmeye çalışır. Dante'yi bu üçlü patikada izlemek ve hikâyeyi yarı yerde bırakmamak için, kelimeleri sanki o bizmişiz gibi kulaklarımızda yankılanan adamın varlığına inanmamız gerekir. Bir kurmacaya girebilmek ve gerçekliğinde rol alabilmek için, "Ben", zihnimizde "sen" olmalıdır.

Bir yazarın okuruyla kurduğu diyalog, bir oyun ve hile diyalogudur. Gerçeği söylemek gerekirse, yazar akıllıca ve ikna edici biçimlerde yalan söylemelidir; bunu yapmanın aracı ise lisandır – güvenilmez, hile karıştırılmış ve çıkarcı, sözlüğün söylüyor dediğini söyleme izlenimi vermesinde resmen dokunulmaz, ama uygulamada öznel ve ikinci derecede. Anlatan ses daima okurun ardında bir hakikat olduğunu varsaydığı (ya da varsayması istenilen) bir kurmacadır. Yazar, baş karakter, apansız okura görünür, neredeyse kanlı canlı bir yaratıktır ama tam da değildir, kendi sözleriyle mevcut olmuştur, Musa'ya yanan çalılardan hitap edip "Ben neysem oyum" diyen Beckettvari ses gibi. Bu her yazarın birinci tekil şahısta kendine bahşettiği mutlak, tanrı gibi, kendini tanımlayan, dairesel kimliktir. Okurların şöyle cevap vermeleri talep edilen bir kimlik: "Eğer kilometreler ve yüzyıllar boyunca 'Ben' diyen sesi sayfada duyuyorsak, o zaman 'Ben' varolmalı ve 'Biz' de ona inanmak zorunda kalmalıyız."

"Ben" demek, okurun önüne, kelimeleri doğru da yalan da söylüyor olabilecek ama sesinin kefil olduğu varlığından kuşku duyulmaması gereken bir konuşmacıya dair görünürde çürütülmez kanıt koymaktır. "Ben" demek, yazar ile okurun sayfanın sınırları içinde, gerçek olma ile gerçek olmamanın birbirine sürtündüğü, kelimeler ile kelimelerin adlandırdıklarının birbirini kirlettiği ortak bir varoluşu paylaştıkları bir daire çizmek demektir. Eğer durum buysa ve Dante'nin karanlık ormandan göğün en yüksek katına olan uzun yolunda karşılaştığımız karakterler düşsel bir nitelik taşıyorsa, duyumlarımızın kanıtının bize canlı olduğunu söylediği diğerleri ne olacak: bize, sadık okurlara? "Size bir hikâye anlatacağım" diyor Dante, ve hem kendisi hem de izleyicileri son kelimeye ve hatta onun ötesine ulaşılana kadar, başlangıçtaki bu ifadede kapana kısılıp kalıyorlar. "Sen, okur" diyor şair, "kitabımın tanığı ve alıcısı olarak varsın ve bu nedenle de senin kefil olabileceğin ben de var olmalıyım, çünkü kelimelerimi görüyor ve duyuyorsun. Hem de, seninle ve benimle aynı dilsel mekânı paylaştıkları için, hikâyemin yaratıklarına, olay örgümün karakterlerine de kefil olabilirsin. Hiç değilse ilişkimizin çemberi dahilinde, bizi bağlayan bağın hakikati bilerek, kelimelerle bağlanmış olarak birbirimize ve birbirimizin

dürüstlüğüne inanmalıyız. Bu çember içinde, sen, okur, benim var olduğuma ama Minotaur'un varolmadığına mutlak şekilde karar verebilir misin? Beatrice ve Saint Bernard ve Vergilius ve Gianni Schicchi'nin, tarih bize onların vaktiyle yaşadığını söylediği için gerçek olduklarına, ama Bağışlama Geçidi'ni koruyan Melek'in inanç dışında varolmadığına ve Charon'ın da sadece kadim hikâyelerde malzemesi olduğuna?" Dante, her şair gibi, "Aynanın İçinden"de tek boynuzlu atın Alice'e söylediği kelimeleri tekrarlıyor: "Bana inanırsan sana inanırım. Anlaştık mı?" Yedi yüzyıl boyunca okurlar Mefistovari pazarlığa gönüllü olarak girmiştir.

Ama edebi inanç asla mutlak değildir: Hayal gücünün tadını çıkarmayı yasaklayan şüpheci yaklaşım ile dünyaya elle tutulur bir gerçeklik tanımayan çılgınlık arasında varolur. Tarihi Dante, belki de meşhur Giotto portresine benzeyen, herkes gibi insanların nasibi olan sıradan acılar ile hazları tatmış Dante, diğeriyle, Cennet'te "Ben" demiş olan ve insanların dediğine göre yanık sakalı Cehennem'in alevlerinin fazla yakınına gitmekten bu hale gelmiş Dante ile içinden çıkılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir. Dante için, tanıdığımız Dante için *Commedia* kurmaca değildir: Bir hakikatin, dünyada ıstırap çekmekten kurtulmanın kelimelerle canlandırılmasıdır. Tersine, bir yolculuğun vakayinamesi, coğrafi tasvirleri, diyarların sakinleriyle diyalogları, yerel tarih ve siyaset notları, kişisel talihsizlikleri ve liste yapma tutkusuyla yabancı diyarlarda bir seyahat yazısı örneğidir: Benzer bir seyahat yapmak zorunda olan okurlar için bir rehber.

Dante'nin Can Grande della Scala'ya *Commedia*'sının nasıl anlaşılması gerektiğini açıklayan meşhur mektubundaki okuma reçeteleri fazlaca sıkıcıdır. Bölünmüş ya da kademeli bir okumayı savunurlar (kelimesi kelimesine, alegorik, analojik, tinsel olarak tefsir edilmişler), oysa aslında Dante kuşkusuz hiçbir okurun bu kadar düzenli şekilde hareket etmediğini biliyordu. Okuma ediminde bütün bu düzeylerin hepsi öncelik kazanır ya da hiçbiri kazanmaz. "Ben" diyerek ya da bunu ima ederek, bir metnin ilk kelimeleri zaten okuru içinde hiçbir şeyin, ne rüyanın ne de gerçeğin mutlak olmadığı ve söylenen her şeyin aynı zamanda hem iddia ettiği şey hem de başka bir şey olduğu ve

aynı zamanda sadece onu oluşturan kelimeler olduğu bulanık bir yere çeker. *Araf*'ın sonundaki Yeryüzü Cenneti, günahın yedi baş harfinin alnından silinmesinin ardından ve içinde masumiyetimizi kaybettiğimiz bahçeden de, Proserpine'in alındığı korudan da, Cennet'e yükselişimizin başlangıç noktasından da, Dante'nin seyahatinin başındaki karanlık ormanın ışıklanmış kopyasından ve müzikli kelimeler *"öten kuşlar, ezgilerine eşlik eden"*den de (*Araf*, 28.17-18) sonra ulaştığı aşamadır. Ama Yeryüzü Cenneti aynı zamanda, Dante'nin deniz yükselip sınırlarına gelirken Araf'ın son kıtalarını yazdığı, Ravenna yakınlarında Chiassi'deki somut çam ormanı ve aynı zamanda şimdi çok daha içerilerde, San Apollinare kilisesinden birkaç adım ötede duran harap plantasyondur.

Okurun karşılıklı mış gibi yapma oyununa inanmayı ve oynamayı kabul etmesine yardımcı olmak için, yazar kendi *excusatio propia infirmitatis*'ini, kendi zaafının itirafını sunar, Ortaçağ edebiyatında sık rastlanan retorik bir araç. Dante bize defalarca, kelimelerin kifayet etmediğini, hafızanın deneyimi konuşmaya çeviremeyeceğini, hafızanın bile kelimelere dökülmemiş edimi bazen taşıyamayacağını ve bazı deneyimlerin bilgisinin sadece "Tanrı'nın bu deneye değer bulacağı kişiler"e bağışlanabileceğini söyler.

> İnsan ötesine geçiş,
> dile getirilemez sözcüklerle, Tanrı'nın bu deneye değer
> bulacağı kişiler şimdilik bu
> örnekle yetinsinler.
>
> [*Cennet* 1.70-72]

Sadece "insanüstü" olan ve insan âleminin ötesinde kalan değil, iletişim yolundaki her çaba, yazar ile okur arasındaki diyalogdan doğan edebiyatın tümü, kelimelerden oluşan her eser temeldeki bu yoksulluğun acısını çeker. Dilin tecrübeyi iletme konusundaki acizliğini beyan ederek, şair, dilin eksikliklerini paylaşan okuru yalnızca yazarın beyanının dürüstlüğünü değil, aynı zamanda üstü kapalı olarak, yazarın itiraf ettiğinin doğruluğunun kabul *edilemeyeceğini* de kabule zorlar. Kelimelerin

hatasızlıktan uzak oluşunu keskinleştirmeye çalışmada her yol mübahtır.

İyi belle dediklerimi
Söylediğim gibi aktar
Öbür canlılara
[*Araf*, 33.52-53]

der Beatrice Dante'ye ve sonra Dante'nin zihninin taş gibi sert olduğunu görünce, kabullenir:

... sözlerimi yazılı olmasa bile,
[...] beynine kazıyıp
götürmeni istiyorum.
[*Araf*, 33.76-77]

İmgeler, kelimeler kadar kuvvetli araç olmasa da, bazen kelimelerin başarısızlığa uğradığı yerde işe yarar ve ilahi Beatrice bile, zaman zaman, imgelere başvurmuştur. Bir örnek yetmeli. *Paradiso / Cennet*'in başında Dante'ye Tanrı'nın ihtişamının niye gök cisimlerine eşit olarak dağıtıldığını açıklamak için, Beatrice ondan üç ayna ve ortak ışık kaynaklı bir deney hayal etmesini ister. Aynaların iki tanesi, bakandan eşit mesafeye, üçüncüsü de daha uzağa yerleştirilir: Bu üçüncü aynada ışık daha küçük görünse de, her üç yansımanın parlaklığı aynıdır. Bu şekilde, somut deneyim, bunun dışında ifade edilemeyen için bir metafor olur: Eğer görülen ve hissedilen bazen kelimelere dökülemezse, imkânsız kelimeler bazen eyleme geçirilebilir, ki okur söylenemeyeni görsün ve hissetsin.

Dante'nin bize defalarca söylediği gibi, hakikat (hakikat deneyimi) insan ifadesi ve anlayışından geri çekilir, dilin ötesine, hatırlamanın ötesine; çevirme ediminde el değmemiş olarak dilden dile taşınan gibi, şeylerin saf çevrilemez özlerinde kendilerini bildiği temel bir derinliğe dalar.

Dante bizim üç korkunç diyarda yolculuk etmiş olanın kendisi, hikâyenin "Ben"i olduğunu teslim etmemizi istiyor, ama okur Dante'nin deneyiminin ne tam olarak sayfadaki "Ben"inki

gibi, ne de onu oraya koymuş olan "Ben"inki gibi olmadığını biliyor: Okurun sayfadan kurtarması gereken birine ait olduğunu, kelimeyi telaffuz ederek ama başka birinin adına konuştuğunu anlayarak. Okur "Ben" diyen sesin kendini ve aynı zamanda birçok başkalarını da adlandırdığını biliyor, çünkü yazar yarattıklarını aynaya tutarak yaratıyor. Kelimelerin gerçekliğini kavramak ve o olmayan bu "Ben"i telaffuz etmek için, bu aynalar oyununa okur da dahil olmalı. Okurun iyi niyeti sayesinde Dante *Cehennem*'i, *Araf*'ı ve *Cennet*'i ziyaret edebiliyor ki okur en sonunda "Ben de oradaydım" diyebilsin.

Edebiyatın icat ettiğinin ve kelimelerin dünyasının, olguların bürokratik dünyasının ilan ettiği ile aynı şey olmadığını yarım yüzyılı aşkın süre sonra keşfedince yaşadığım o şok hâlâ tamamen geçmedi. Halen de, eğer üvey oğlu keyfini çıkarsın diye maceracı bir anlatıcı icat eden yazar o anlatıcı değilse (ya da kısmen oysa) ve eğer gelecek olan diyarlardaki seyyahı hayalinde yaratan şair o seyyah değilse (ya da tamamen değilse), o zaman onların hamarat okuru olan benim de sayfanın öbür tarafındaki erkek çocuk, erkek olmayışımın farkına varmak beni gene de hayrete düşürüyor. En azından tamamen değil, en azından sadece kısmen. Bu sonuç karşısında sevineyim mi, umutsuzluğa mı kapılayım bilmiyorum.

Dante'den beş yüzyılı aşkın sonra, 15 Mayıs 1871'de, Cehennem'de bir başka seyyah aşağıdaki raporu yazdı:

> "Eski budalalar Ben'den yalnızca yanlış anlam çıkarmamış olsalardı, binlerce yıldır, kendilerinin yazarları olduklarını haykırarak kısır zekâlarının ürünlerini üst üste yığan şu milyonlarca iskeleti süpürmek zorunda kalmamış olurduk."*

On yedi yaşındaki Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*'i yaratmadan iki yıl önce arkadaşı Paul Demeny'ye böyle yazmış, mektubu da kaçınılmaz sonuçla bağlamış: "Car JE est un autre"—"Çünkü *Ben* bir başkasıdır."

Okurun hep aklında tutması gereken hakikat budur.

* *Ben Bir Başkasıdır*, çev. Özdemir İnce, Gendaş Yayınları, 1999, s. 72. (ed. n.)

Nihai Cevaplar

"Saygılarımla Majesteleri" dedi İkili, pek alçakgönüllü bir edayla ve konuşurken bir dizi üstüne çökerek, "çabamız—"

Alice Harikalar Diyarında, 8. Bölüm

*A la mémoire de Simone Vauthier**

19 Nisan 1616'da, son kutsal yağ verildiğinin ertesi günü, Miguel de Cervantes Saavedra onun görüşünce "Enesalı Heliodoros ile rekabet etmeye cüret eden" son kitabı *The Labors of Persiles and Segismunda*'yı Lemos Kontu Don Pedro Fernández de Castro'ya ithaf etmişti. Heliodoros vaktiyle meşhur olan ve şimdi unutulmuş, *Aethiopica*'sını Cervantes'in çok beğendiği bir Yunan yazardı. Üç-dört gün sonra (tarihçiler bu konuda halen kararsız) Cervantes ölerek, *Persiles*'i yayımlama işini dul eşine bıraktı. İlk cildin başına konmuş mütevazı feragat bildirisine kısmen bile olsa itibar edersek, *Quijote*'si Cervantes için esef edilecek kadar önemsiz bir şeydi. "Bu verimsiz ve yontulmamış ruhum zaten acayip ve daha önce hiç akla gelmemiş her çeşit fikirle dolu bu kupkuru, kavruk oğulun hikâyesinden başka ne yaratabilirdi ki?" diye soruyor okura. Ölüm döşeğinde, kendi çabalarını yargılamaya niyetli Cervantes, kendi edebi vasiyetnamesinin *Persiles* ya da belki uzun, şiirsel, bitmemiş *Galatea*'sı olacağı sonucu-

* Simone Vauthier'nin anısına. (ed. n.)

na varıyor. Okurlar farklı bir karar verdi ve bugün Cervantes'in geri kalan eserleri büyük ölçüde âlim yemi olmuşken, çağdaşımız olarak yaşamını sürdüren *Don Quijote*'dir. *Don Quijote* şimdi Cervantes'in bütün eserlerini ve belki de Cervantes'in kendisini temsil ediyor.

Cervantes gibi, biz de çoğu kez kaderimizin farkında olmayız. Bilinçle lanetlenmiş olarak bu dünyada bütün seyahatler gibi bir başı olması gereken ve şüphesiz bir sona da erişecek olan bir yolculukta olduğumuzu anlarız ama ilk adımın ne zaman atıldığı ve hangisinin son adım olacağı, nereye ve niçin seyahat etmemiz ve hangi sonuçları beklememiz gerektiği, bağışlanmaz bir şekilde cevapsız kalan sorulardır. Don Quijote gibi, iyi niyetimiz ve soylu acı çekişimizin esrarengiz bir şekilde hayatta olmamızı mazur göstereceği ve eylemlerimizle gizli evreni bir arada tutacak bir rol oynadığımız inancıyla kendimizi teselli edebiliriz. Ama teselli, güvence değildir.

Yahudiler otuz altı erdemli adamın, Lamed Wufnikler'in, Tanrı'nın önünde dünyayı haklı çıkardığına inanır. Hiçbiri bir Lamed Wufnik olduğunu bilmez, diğer otuz beşinin kimliğini de bilmez, ama sadece Tanrı'ya aşikâr olan nedenlerle onun varlığı bu dünyanın un ufak olup toz halini almasını önler. Belki de, ne kadar küçük çapta ve beylik olursa olsun, benzer bir amaca hizmet etmeyen hiçbir edim yoktur. Belki de hayatlarımızın her biri (ve her böcek, her ağaç, her bulutunki), başlangıcını görmezden geldiğimiz, sonunu ise okumayacağımız bir hikâyedeki bir harf; anlamı bir belirip bir kaybolan harfler silsilesine bağlı bir harf gibi durur. Bu paragraftaki *H* harfinin bilinci olsaydı, kendi kendine aynı soruları sorar ve üzerine yazılı olduğu sayfayı okuyamadığı için, aynı şekilde hiç cevap almazdı.

Ne yapmaları gerektiğini bilmemek ama yaptıkları zaman bunu mutlaka bileceklerini hissetmek: Bu paradoks zamanın başlangıcından beri sanatçılara musallat olmuştur. Sanatçılar daima, nihai anlamı mutlaka dikkatlerinden kaçacak bir görev için onlarla anlaşıldığının (ya da işe alındıklarının) farkında olmuşlardır. Bazen de ne ya da nasıl olduğunu anlamadan bir şey başarmış olduklarını fark edebilir ya da dikkatlerinden kaçacak bir şeyi başarmanın arifesinde olduklarının ya da onlara tam da

başarılmasının imkânsız oluşuyla tanımlanan bir görevin tahsis edildiği tahmininde bulunabilirler. Bitmemiş sayısız anıt, resim, senfoni ve roman, onların sanatsal kibirlerine tanıklık eder; başka birkaçı cesurca başarmanın da (ender olsa bile) beşeri kapsam içinde olduğunu ilan eder.

Proust'un *Mahpus*'unun ortalarında bir yerde Marcel, yazar Bergotte'un, Vermeer'in *Delft Manzarası*'nı görmek için müzeyi ziyaret ettikten sonra öldüğünü öğrenir. Bir eleştirmen, bir tek o görülecek olsa "kendi kendine yeterli bir güzellik"e sahipmiş gibi duracak kadar kusursuzca resmedilmiş "küçük bir sarı duvar parçası"ndan söz etmiştir. Resmi iyi bildiğini düşünen Bergotte, doktoru ona yatakta kal dediği halde gözünü küçük parçaya dikmek için acılar içinde bu yolculuğu yapar. Yığılmadan önce, "Böyle yazmış olmalıydım" diye dövünür. Bergotte, Vermeer'in resimlerinden birinin minik bir bölümünde, kendisinin asla erişemediği bir başarıyı fark eder ve bu gaddarca fark edişle ölür. Proust'un resmettiği sahne eğitici niteliktedir. Kendi içinde ve başlı başına yeterli olan bir sanat eserinin başarısının tasarlanması, bir sanatçının buna kıyasla kendi eserini ölçmesini ve kendi kaderini öğrenmesini sağlayan bir referans sunar; mutlak olarak değil elbette ama özellikle diğer eserin onu etkilemiş olduğu belirli bir durumda. Artık bir tür mükemeliyete ulaşmak (ya da ulaşmamak) ile ne demek istediğini ve devam mı etmesi yoksa durması mı gerektiğini bilir.

Bu anlamda, bütün kesilmeler başarısızlık sayılmaz. Kafka, hikâyenin resmi bitiminden önce *Şato*'sunu terk ettiğinde, Gaudí Sagrada Familia kilisesini tamamlamadan öldüğünde, Mahler *Onuncu Senfoni*'nin sadece ilk bölümlerini not ettiğinde, Michelangelo Floransa *Pietà*'sı üzerinde daha fazla çalışmayı reddettiğinde, işini yarısı yapılmış sayan sanatçı değil, biz izleyicileriz. Yaratıcı için ise sonuç gerçekten de kabataslak olabilir, evet, yarıda kesilmiştir ama, yetersiz değildir, izleyicinin gözünde tecrit edilen Vermeer'in küçük sarı parçası gibi.

Rimbaud şairlik mesleğini on dokuz yaşında bırakmıştı; J. D. Salinger 1963'ten sonra hikâye yazmadı; Arjantinli şair Enrique Banchs son kitabını 1911'de çıkardı ve ondan sonra tek bir şiir kitabı yayımlamadan elli yedi yıl daha yaşadı. Bu sanatçı-

ların belli bir anda, başaracakları kadar başardıklarını ve bu yüzden de artık işleri kalmadığını hissettikleri sahneden çekilebileceklerini idrak edip etmediklerini bilmiyoruz. Okur olarak bizim bulunduğumuz mesafeden bakınca eserleri kendine yeterli, olgun, mükemmel görünüyor. Ama sanatçılar bunu böyle mi görüyordu? Kendi dehasını abartı ya da kısıtlayan tevazu olmaksızın fark eden sanatçı azdır. Örneği de, büyük şiirini yazarken bunun büyük olduğunu bilen ve okura da böyle olduğunu söyleyen Dante'dir. Ancak, diğerlerinin çoğu için mesleğin öğrenilmesi asla bitmez ve ortaya çıkan hiçbir eser tam olarak başarılmış değildir. Aşağıdaki itirafa tanık olun:

> Altı yaşından itibaren şeylerin biçimlerini çizme dürtüsü hissettim. Ellili yaşlarımda, resimlerden bir derleme gösterdim, ama yetmiş yaşma gelmeden önce yaptığım hiçbir şey beni tatmin etmedi. Ancak yetmiş üç yaşında, kuşların, balıkların ve bitkilerin gerçek biçim ve doğalarını sezebildim. Bu nedenle de seksen yaşında çok ilerleme kaydetmiş olacağım; doksanda, her şeyin özüne nüfuz edeceğim; yüz yaşında kuşkusuz daha yüksek, tarif edilemez bir konuma yükseleceğim ve yüz on yaşını görecek kadar yaşarsam, her şey, her nokta ve her satır yaşayacak. Benim kadar uzun yaşayacak olanları vaadime sadık kalmamı sağlamaya davet ediyorum. Yetmiş beşinci yaşımda benim tarafımdan, daha önce Hokusai olarak bilinen, şimdi Huakivo-Royi denen, resim yüzünden çıldırmış ihtiyar adam tarafından yazıldı.

Sanatçı ister yaratıcılık mesleğini terk etmiş ya da son nefesini verene kadar onu sürdürmüş olsun, ister yaptığının bir kısmının onun toz ve küllerinden daha uzun ömürlü olacağını hissetsin isterse de eserinin, Vaiz Kitabı'nın bizi uyardığı gibi, "kendini beğenmişlik ve ruh sıkıntısı"ndan başka bir şey olmadığından emin olsun; yaratılmış ve önümüze konmuş olanda belli bir liyakat, bir estetik, ahlâk ya da felsefi hiyerarşi aramayı sürdüren biz okurlarız. Daha iyisini bildiğimizi sanırız.

Ancak kibrimiz belki de savunulabilir olmayan bir varsayımda bulunur: Corot'nun, Shakespeare'in, Verdi'nin eserleri

arasında bütün diğerlerinden yüce bir tanesi, diğerlerinin hepsinin onun yanında hazırlık ya da müsvedde gibi görünmesi gereken doruktaki bir eser, taçlandıran bir başarı olduğu varsayımı. Henry James kısa hikâyelerinden birinde, aslında her sanatçının eserlerinde, tıpkı bir halıdaki tekrarlanan ama saklı desen gibi bir tema, bir konu, bir imza olduğu fikrini ileri sürer. Sanatçının özetini ve mirasını kapsayan vasiyet niteliğinde bir eser fikri, James'in "halıdaki desen"i gibidir, ama halı olmadan.

Gertrude Stein'ın ölmeden hemen önce şöyle dediği duyulmuş: "Cevap ne?" Cevap gelmeyince de gülmüş ve "Öyleyse, soru ne?" demiş. Sonra da ölmüş. Stein, dünyaya ilişkin bilgilerimiz parça parça olduğu için dünyayı da parça parça sandığımızı anlamıştı. Rastladığımız ve topladığımız kırıntıların (tecrübe, zevk, keder, esin kırıntıları) uzak bir yıldızlar bulutundaki zerreciklerin her biri gibi, görkemli bir yalıtılmışlık içinde varolduğunu varsayarız. Her şeyi sarmalayan bulutu unuturuz, başlangıçta bir yıldız olduğunu unuturuz. *Don Quijote* ya da *Hamlet* Cervantes'in ve Shakespeare'in vasiyet kabilinden eserleridir belki, Picasso fırçalarını *Guernica*'dan, Rembrandt da *Gece Nöbeti*'nin ardından bir kenara bırakmış olabilir, Mozart *Sihirli Flüt*'ü, Verdi de *Falstaff*'ı besteledikten sonra mutlu ölmüşlerdir belki, ama bir şeyi gözden kaçırıyor olabiliriz. Yakınsamaları, deneme versiyonlarını, çeşitlemeleri, ton ve perspektif değişikliklerini, dolaylı ajandaları, sahtekârlıkları, gölgelerdeki işleri, yaratıcı evrenlerinin geri kalanını. Hataları, ölü doğumları, sansürlenmiş enstantaneleri, kırpmaları, daha az esinli yaratıları kaçırmış oluruz. Ölümsüz olmadığımız için, bir örnekleme ile yetinmemiz gerekir ve bu yüzden de vasiyet kabilinden eserler seçimi, tamamen haklıdır. Gösteriş ve tantananın altında bir hışırtı ve kıpırtı olduğunu, düşmüş ya da ıskartaya çıkarılmış yapraklar ile dolu geniş, karanlık, zengin bir orman olduğunu hatırladığımız sürece.

Sirenler Hangi Şarkıyı Söyledi?

"Bulmacanın cevabını tahmin ettin mi bari?" dedi Şapkacı, yeniden Alice'e dönerek.

"Hayır, pes ediyorum" diye cevap verdi Alice, "cevap nedir?"

Alice Harikalar Diyarında, 7. Bölüm

Odysseia, bir sahte başlangıçlar ve sahte sonlar şiiridir. "Anlat bana Tanrıça, binbir düzenli yaman adamı / kutsal Troya'yı yerle bir etmişti hani."* Şairin en başta Musa'ya yönelik bu çağrısına rağmen, okur bu dizelerin hikâyenin başı değil sonu olduğunu ve Musa'nın artık görevini sona erdirdiğini, her şeyin söylenmiş olduğunu hisseder.

Şiirin ilk kitabı, deniz seyahati anlatısını sona erdiriyor. Bize Odysseus'un Truva'dan uzun bir zaman önce ayrıldığını, başına pek çok talihsizlik geldiğini ve ne karısının ne de oğlunun onun nerede olduğunu bildiklerini söylüyor. Son kitap anlatıyı gelecekteki girişimlerle açıyor, okuru Athena'nın yarıda kestiği bir muharebenin ortasında gerilim içinde bırakıyor. Ama okurun önceden bilgisi olduğunu açıkça varsayan şiirin yalnızca başı ve sonu değil. Odysseus'un maceralarının her biri, kendi sonucunun ve şiirin başı ile sonunun varsayımını içinde taşır.

* Bu ve bundan sonraki Odysseia alıntıları için bkz. Homeros, *Odysseia* (çev: Azra Erhat, A. Kadir), Can Yayınları, 2013. (ed. n.)

Her yeni bölüm, bütün *Odyssea*'ya farklı ve asla başarılmayacak bir çözümleme yakıştırır: Güzel Calypso'nun kollarında bir köle hayatı sürdürmek, Prenses Nausicaa ile sadakatsizlik suçu işlemek, Lotus Yiyenler arasında dünyayı unutmak, yamyam Kyklops tarafından aşağılayıcı biçimde yenmek, Kral Aiolos'un rüzgârlarının gazabının kurbanı olmak, Scylla ve Charybdis arasında korkunç bir kaderin acısını çekmek, karısının taliplerinin kılıçlarıyla ölmek. Sonsuz sonların ayarttığı Odysseus'un dönüşü, ebedi bir dönüştür.

Bu muhtemel kaderlerden birini Yeraltı'nda geleceği gören Tiresias'ın hayaleti Odysseus'a kehanet olarak bildirir: Hikâye sona erdikten sonra, Odysseus bir kez İthaka'sına yeniden erişince, "bir kez daha yola çıkacak" ve "denizi hiç duymamış bir insan ırkı"na rastlayacak, burada, yabancılar arasında, hakiki sonunu bulacaktır. Homeros'u okumamış olan Dante, kehaneti sihirli bir şekilde sezdi, şiirsel olarak gerçekleştirdi. Cehennem'in, yalancılar ile hilekârların cezalandırıldığı çemberinde Ulysses (Odysseus Romalılar tarafından yeniden bu şekilde adlandırılmıştı) Dante'ye, bu sonraki seyahate sahiden de çıktığını, yaşlanmış adamlarını da bir kez daha yelken açmaya zorladığını söyler. Bu meşhur pasaj, Tennyson tarafından aynı derecede meşhur dizelerle canlandırıldı:

Çok şey alınmışsa bile, çoğu da baki ve
Artık kuvvetimiz o eski günlerdeki gibi
Oynatmasa da göğü yeri, neysek oyuz gene;
Kahraman kalplerin tek eşit kıvamı
Zamanla ve kaderle zayıflamış ama güçlü iradesi
Çabalamak, aramak, bulmak ve boyun eğmemek için.

Dante'nin Ulysses'i mürettebatıyla yola çıkar, ufkun gerisine batıya seyahat eder, denizden yükselen bir dağ görür, sevinir ama geminin üstüne bir fırtına inip, önünde bir anafor görününce ve "sanki başkasının iradesiyle" meçhul sulara gömülünce umudunu yitirir. Dante'nin *Odysseus*'un sonu versiyonu burada sona eriyor. Ulysses aldattığı için Cehennem'e mahkûm edildiğine göre, dediklerinin ille de doğru olması gerekmediği yolundaki

örtülü uyarı dışında, Dante bize eski kralın niyetleri hakkında, onun "çabalamak, aramak ve bulmak" iradesi hakkında hiçbir şey söylemez.

Dante'ye hikâyenin bu bitişini sunan Homeros, soruya bir de cevap önermişti (Dante onu okuyabilmiş olsaydı). Sahne *Odysseia*'nın 12. kitabında, Odysseus ile arkadaşları, Sirenler'in baştan çıkarmasıyla karşılaştıklarında yer alır. Büyücü Kirke, tanrılar Odysseus'u büyüsünden azat etmesini emredince, yola çıkınca karşılaşacağı tehlikeler konusunda onu uyarır (hikâyenin bir başka yeniden anlatımı). Bu tehlikeler arasında, şarkıları ile fanileri baştan çıkarabilen Sirenler de vardır. Homeros'un versiyonunda sadece iki tanedir bunlar, yeşil bir çayırın ortasında yükselen bir iskelet ve kokmuş et dağının üstüne tünemişlerdir, geçen gemileri beklerler. Şarkı söylediklerini kim duyarsa, diye Kirke uyarır Odysseus'u, bir daha eve dönmeyecek, asla karısı tarafından kucaklanmayacak ya da çocuklarının gülümsemesini görmeyecek, ölüm ile unutuluşa mahkûm olacaktır. Kirke, Sirenler'in baştan çıkarmalarına karşı adamlarının kulaklarını mumla doldurmasını, kendisini de ana direğe bağlatmasını salık verir. O zaman, onlara yaklaşamasa da, Odysseus gene de Sirenler'in esrarengiz şarkısını duyabilecektir.

> "Gel buraya dillere destan Odysseus, Akhaların şanı şerefi,
> durdur gemini de duy bizim sesimizi.
> Hiçbir vakit bir kara gemi buradan geçemedi
> durup dinlemeden ağzımızdan çıkan tatlı ezgileri,
> dinlerler doya doya, daha çok şey öğrenir öyle giderler.
> biliriz biz engin Troya'da olup biten her şeyi,
> Argoslularla Troyalılara tanrıların ne acılar çektirdiğini,
> biliriz biz ne olur ne biter bereketli toprak üstünde."

Odysseus denizkızlarını duyunca, içinde bir şeyin kendini onlara doğru gitmeye zorladığını hisseder ve adamlarına onu serbest bıraksınlar diye işaret eder, ama başlangıçtaki emirlerine itaat ederek, onu direğe bağlayan ipi sıkılaştırırlar. Sonunda gemi tehlikenin yanından geçip gider ve Sirenler ufukta gözden kaybolur. Odysseus ve adamları bir başka ecelden daha kaçın-

mıştır. Odysseus şimdi dünyada Sirenler'in şarkısını duyduktan sonra hayatta kalan tek insandır.

Kimdir bu Sirenler? Homeros bize neye benzediklerini söylemez. Şiirin kendisi kadar eski olmayan kadim Grek süslemeleri, onları büyük kanatlı kadınlar ya da kadın yüzlü kuşlar olarak gösterir. İÖ üçüncü yüzyılda Rodoslu Apollonius, Homeros'tan ilham alarak kahramanları olan Jason ve mürettebatını da Sirenlerle karşılaştırır ve onları yarı kuş yarı kadın, kanatlı varlıklar, bir nehir tanrısı ile dokuz Müz'den birinin kızları olarak tanımlar. Apollonius, Sirenler'in Persephone'nin hizmetçileri olduklarını, şarkılarıyla onu eğlendirdiklerini söyler. Daha sonraki bir efsane de, Persephone Yeraltı Dünyası'nın kralı tarafından kaçırıldıktan sonra annesi Demeter'in, kızını korumadıkları için onları cezalandırdığı, Sirenler'e kanatlar vererek, "Şimdi uçarak bütün dünyayı dolaşın ve çocuğumu bana geri getirin!" dediğini ekler. Gene bir başka efsaneye göre, Sirenler'i, bekaretlerini fanilere de tanrılara da sunmayı reddettikleri için cezalandıran Aphrodite'dir. Bir başkası da Sirenler'in kanatları olmak bir yana, dokuz Musa'yı (anneleri ve teyzeleri) bir şarkı söyleme müsabakasında yenilgiye uğrattıktan sonra kendilerine çelenk yapmak için tüylerini yoldukları için uçamadıklarını belirtir.

Sirenler'in ölümü konusunda en azından iki versiyon vardır. Bir tanesi onların, altıncı görevi Stimfalya bataklıklarında insan etiyle beslenen bronz gagalı, kanatlı ve pençeli canavar kuşları ortadan kaldırmak olan Herkül tarafından öldürüldükleri şeklindedir. Diğerine göre ise, Odysseus onları beğenmeyince denize atlayıp boğulmuşlardır. Belki de Latin dillerinde kanatlı ve balıkımsı yaratıklar arasındaki karmaşaya ve İngilizcede Sirenler ile denizkızları ya da Almancada *Sirene* ve *Nixe*'in aksine, ikisine de aynı adı vermeye yol açan bu sulu ölüm olmuştur.

Yarı kadın yarı kuş harpiler kadar korkunç ya da nimfalar kadar güzel, bütün Sirenler şarkılarıyla ayırt edilir. Platon'un *Devlet*'inin son kitabında sekiz Siren'in her biri farklı bir nota söylemişti ki bunlar hep birlikte, Galileo dönemine kadar kadim astronomların gözbebeği olan Pisagor'un semavi kürelerin

armonisi teorisini oluşturuyordu. Platon için Sirenler'in şarkısı ölümcül bir baştan çıkarmadan ziyade, semaların doğru şekilde çalışması için gerekli bir yöntemdi. Evrenin kendi dengesi, Sirenler'in şarkısına bağlıydı.

Ama böyle bir şarkının doğasını bilebilir miyiz? Suetonius'a göre imparator Tiberius, Yunan edebiyatı profesörleriyle buluştuğunda, onlara üçüncüsü şu olan üç imkânsız soru sormaktan hoşlanırdı: "Sirenler hangi şarkıyı söyledi?" On beş yüzyıl sonra, Sir Thomas Browne sorunun kafa karıştırıcı olsa da "her türlü tahminin ötesinde olmadığı" gözleminde bulundu. Sahiden de.

Şarkının birçok özelliğini biliyoruz. İlki, tehlikesi, çünkü cazibesiyle bize dünyayı ve o dünyadaki sorumluluklarımızı unutturuyor. İkincisi, açıklayıcı doğası, çünkü bize neler olduğunu ve gelecekte neler olacağını söylüyor, hem zaten bildiklerimizi, hem de sezinleyemeyeceklerimizi. Son olarak, dilleri ya da doğum yerleri ne olursa olsun herkesin anlayabileceği bir şarkı, çünkü hemen hemen bütün erkekler denizde seyahat eder ve herkes korkutucu Sirenler'le karşılaşabilir.

Bu özellikle başka sorulara yol açıyor. Birincisi: Şarkının tehlikesi tam olarak nerede? Melodisinde mi, sözlerinde mi? Yani sesinde mi, anlamında mı? İkincisi: Eğer şarkıları her şeyi açığa vuruyorsa, Sirenler kendi trajik kaderlerini de biliyorlar mı, yoksa kendini yansıtan Kassandralar gibi kehanette bulunan kendi müziklerine karşı duyarsız olan bir tek onlar mı? Ve üçüncüsü: Evrensel olduğu varsayılan bu dil nedir?

Eğer biz de Platon'la birlikte şarkılarının kelimelerden değil müzik notalarından oluştuğunu farz edersek, o seslerdeki bir şey onlara anlam kazandırmaya yeter. Sirenler'in seslerinin ilettiği (ve saf ritme ya da zekâya indirgenemeyen) bir şey, kendisinin yankısı olmak dışında tercüme edilemeyen bir ses çıkararak, duyanları kızışmış bir hayvan gibi çağırıyor. Ortaçağ Kilisesi, Sirenler'de, Tanrı'yı arayan ruha rahat vermeyen iğvaların bir alegorisini, seslerinde de bizi ilahi olandan uzaklaştıran hayvan seslerini bulurdu. Ama belki de Sirenler'in şarkısının anlamının, Tanrı'nm iradesinin anlamının aksine, "her tür varsayımın berisinde olmayışı" da aynı nedenledir. Bana göre sorun, dilin esas açmazının belirli açılarına temas ediyor.

Homeros dönemi dünyası ve Homeros öncesi dönemin dünyasında, göçlerin ve fetihlerin etkisi altında, hem ticari, hem de sanatsal iletişim için gelişen diller, "tercüme edilmiş" dillerdi. Yani, savaş ya da ticaret nedeniyle, Yunanlılar ile "barbarlar", kendilerini uygar sayanlar ile diğerleri, anlaşılmaz şeyler konuşanlar arasında bağlantı kurmaya yarayan diller. Bir kelime dağarcığının diğerine geçişi, bir anlam algısının aynı anlamın bir başka algısına çevrilmesi (fiziksel olarak), entelektüel sanatın en özdeki esrarlarından biridir. Çünkü eğer semantik bir iletişim, ister sözlü ister yazılı, günlük konuşma dilinde ya da edebi dilde olsun, onu meydana getiren kelimelere ve ona hâkim olan sentaksa bağlıysa, onları başka kelimeler ve başka bir sentaksla değiştirdiğimizde muhafaza edilen nedir? Sesi, yapıyı, kültürel önyargıyı, dilsel teamülleri değiştirdiğimizde kalan nedir? Bir dilden bir dile, birbirimizle konuştuğumuzda neyi çeviririz? Kendine özgü olan anlamı da, sesi de değil ama ikisinin de dönüşümüne dayananı, her şey soyulup çıkarıldıktan sonra geri kalanı. Bu özde olanın tanımlanıp tanımlanamadığını bilmiyorum ama belki, bir analoji olarak, onu Sirenler'in şarkısı diye anlayabiliriz.

Bütün özellikler içinde en güçlü olanı, kehanetsel doğasıdır. Büyük dediğimiz tüm edebiyat eserleri az ya da çok acı çekerek reenkarnasyonları, çevirileri, okumaları ve tekrar okumaları boyunca varlıklarını sürdürür, bir tür bilgi ya da esin yayarlar ve bu da genişleyerek okurlarından çoğunda yeni sezgiler ve deneyimleri aydınlatır. Bu yaratıcı nitelik, şamanların tosbağa kabuklarını ve çay yapraklarını okuyuşu gibi, roman ve hikâye ya da şiir okuma yoluyla kendi esrarengiz benliklerimizi de biraz olsun anlamamıza izin verir. Bu prosedür yalnızca paylaşılmış bir kelime dağarcığının kavranmasını değil, edebi bir yapıda yeni yaratılmış bir anlamın da ayırt edilmesini zorunlu kılar. Bu gibi durumlarda, aynı anda sayfanın her iki tarafında durduğu için, metni yeniden oluşturan ve şifresini çözen okurdur (yazar değil).

Devlet'in Sirenler'in ortaya çıktığı aynı bölümünde, Platon kadim devirlerin büyük ölü kahramanlarına gelecekteki reenkarnasyonlarını seçmeleri söylendiğinde, Odysseus'un ruhu, önceki hayatında hırsın ona nasıl acı çektirdiğini hatırlayarak,

sıradan bir yurttaşın hayatını seçer; diğer ruhların kibirle bir kenara attığı bir alınyazısı. O anda, Odysseus Truva'nın şanını, mucit ve stratejistin ününü, deniz bilgisini, aziz ölüleriyle diyaloğu, prenses ve cadıların aşkını, canavar öldürücü tâcını, onurlu intikamcı rolünü, sadık koca unvanını reddeder: Hepsi sakin, anonim bir hayat karşılığında. Kaderinin macera dolu bir hayat olduğu duygusuna kapılmış bir adamda şaşırtıcı olan böyle bir bilgeliğin, ona, direğe bağlıyken Sirenler'in şarkısını duyduğu anda verilip verilmediğini sorabiliriz pekâlâ.

Tiresias ona son, esrarengiz yolculuğun ardından ölümünün huzurlu olacağını söylemişti, "yumuşak, acısız bir ölüm... kâmil ileri bir yaşta yıllarla bastırılmış / bütün insanların kutlu bir huzur içinde çevrende." Dante bunu ona bahşetmekten acizdi, Sirenler'in şarkısını kendi meşrebince çevirmiş olan kuşaklar boyu şair de. Hemen hemen hepsi, Homeros'tan Joyce'a ve Derek Walcott'a, Odysseus/Ulysses'in bir maceracı olmasını talep ettiler. Pek azı, Platon da dahil, yazılı kaderini yalnızca, ona dinletilen şarkıda gerçek benliğini keşfettikten sonra Odysseus'un kendisinin değiştirebileceğini sezmişti. İS dördüncü yüzyılda hatip Libanius, Havari Julian'ın dostu, *Sokrates'in Savunması* kitabında Homeros'un *Odysseia*'yı Sokrates gibi kendini tanımak isteyen adama övgü olarak yazdığını söylemişti.

Dante de her dinleyicinin farklı bir versiyon işitmesine meydan veren Sirenler'in şarkısının gerekli anlam kargaşasını fark etmişti. *Araf*'ın on dokuzuncu kantosunda Dante bir rüya görür. Gördüğü şudur:

> Kekeme bir kadın gördüm düşümde,
> bacakları çarpıktı, gözleri şaşı,
> elleri kesikti, benzi sapsarı.

Dante ona bakar ve bakışı kadını güzel kılar. Kadın şarkı söylemeye başlar ve şarkısı şairin gözünü kamaştırır.

> "Ben" diyordu şarkı, "güzel bir deniz kızıyım [sirenim]
> denizin ortasında gemicileri şaşırtırım,
> öyle etkilidir ki şarkılarım

Ulikses'i şarkılarım çevirdi serüvenli seferlerinden;
beni kolay kolay terk edemez yanıma gelen,
öyle büyülerim ki herkesi!"

Birden yanlarında "dikkatli ve kutsal bir hanım" belirir ve Dante'ye bu tayfın ne olduğunu söylesin diye Vergilius'a seslenir. Vergilius, Siren'i yakalar, elbisesini parçalayıp açar ve ortaya, kötü kokusu Dante'yi rüyasından uyandıran vebalı bir karın çıkarır.

Siren (şairin tasavvur ettiği haliyle) Dante'nin erotik arzusunun, baktığı imgenin hatlarını o akıldan çıkmayan ama sahte bir güzellik edinene kadar dönüştüren bir arzunun yarattığıdır. Vergilius'un sorumlu olduğu kişiye göstermeye çalıştığı Siren, gerçek bir âşıkane imgelem değil, kendi sapkın özleminin bir yansımasıdır. Siren ve şarkısı, Dante'nin kendinden sakladığı şeyin, kelimelerle anlatılmaz ve halüsinasyona yol açıcı kendi karanlık yanının projeksiyonudur, Dante'nin rüyasının canlandırdığı ve bilincinin şifresini çözmeye çabaladığı gizli metindir. Bu Dante'nin Siren'inin muhtemel bir yorumu. Ama belki de onun değişen görüntüsünden daha farklı anlamlar da çıkarılabilir.

Yüzyıllar sonra Kafka, Odysseus'un beklentileriyle karşı karşıya kalan Sirenler'in ya suskunluklarıyla onu yenmek istedikleri için ya da kendileri kahramanın güçlü bakışıyla baştan çıktıkları için suskunluklarını bozmadığını ve kurnaz Ulysses'in, ondan esirgenen sihirli şarkıyı sadece duymuş gibi yaptığını öne sürdü. Bu durumda, Ulysses'in algıladığının ses ya da kelimeler değil de, bir tür boş sayfa, yazma ile okuma arasında öğretilen, meydana getirilme noktasındaki mükemmel şiir olduğunu ekleyebiliriz.

Daha da sonra, Jorge Luis Borges, *ars poetica*'sını tanımlamaya çalışırken şunları yazmıştı:

Derler ki Ulis, şaşkınlıklardan bitkin düşmüş
Aşk için ağladı yeniden İthaka'sını görünce
Mütevazı ve yeşil. Sanat da bu İthaka gibidir,
Yeşil ebediyetin İthaka'sı, sadece şaşkınlıkların değil.

Biz de hayal edebiliriz –niye olmasın?– Araf'taki Dante gibi Ulysses'in de âşıkane arzusu sayesinde Sirenler'i ve onların şarkılarını dönüştürebildiğini. Onu hayal edebiliriz, "şaşkınlıklardan bitkin düşmüş", görüntüyü ve sesini ya da sessizliğini, eşsiz şekilde kişisel bir şey olarak okurken. Onu Sirenler'in evrensel lisanını, daha sonra geçmiş, bugün ve gelecek olmak üzere her şeyi içeren otobiyografisini oluşturacağı acayip ve mahrem bir dile çevirirken hayal edebiliriz: Ulysses'in içinde kendi hakiki benliğini hem tanıyıp hem de keşfettiği aynadan akseden bir şiir.

Belki edebiyatın tümü de böyle işliyordur.

BEŞİNCİ BÖLÜM

İDEAL OKUR

Sonunda aklına parlak bir fikir geldi.
"Aaa, bir Ayna-kitap tabii!
Aynaya tutarsam kelimeler gene düzelir."

Aynanın İçinden, 1. Bölüm



İdeal Okurun Tanımına Yönelik Notlar

"Önce duyalım bakalım" dedi Hampti Dampti.
"Ben icat edilmiş bütün şiirleri açıklayabilirim
– ve henüz icat edilmemiş olanların pek çoğunu da."

Aynanın İçinden, 6. Bölüm

İdeal okur, kelimeler sayfanın üstünde bir araya gelmeden hemen önceki yazardır.

İdeal okur yaratma ânından önceki anda varolur.

İdeal okurlar bir hikâyeyi yeniden kurmaz; yeniden yaratır.

İdeal okurlar bir hikâyeyi izlemez: Ona katılır.

BBC'de ünlü bir çocuk kitabı programı, daima sunucusunun "Yerinde rahat oturuyor musun? Öyleyse başlayalım" demesiyle başlardı. İdeal okur aynı zamanda yerinde ideal biçimde oturan kişidir.

Aziz Hieronymus resimleri onu, kendi İncil çevirisinin üstüne eğilmiş, Tanrı'nın kelamını dinlerken gösterir. İdeal okur nasıl dinleneceğini öğrenmelidir.

İdeal okur çevirmendir, metni teşrih edebilir, derisini soyabilir, iliğine kadar dilimler, her arter ve damarı izler ve sonra da tamamen yeni, duyarlı bir varlığı ayakları üstüne kaldırır. İdeal okur tahnitçi değildir.

İdeal okur için bütün araçlar aşinadır.

İdeal okur için bütün şakalar yenidir.

"İnsan iyi okumak için mucit olmalı." Ralph Waldo Emerson.

İdeal okurun unutma konusunda sınırsız bir kapasitesi vardır ve hafızasından Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ın tek ve aynı kişi olduğunu, Julien Sorel'in kafasının kesileceğini, Roger Ackroyd'un katilinin adının Falanca olduğunu silebilir.

İdeal okur, Bret Easton Ellis'in yazdıklarıyla ilgilenmez.

İdeal okur, yazarın sadece sezdiğini bilir.

İdeal okur metni altüst eder. İdeal okur yazarın söylediğini olduğu gibi kabul etmez.

İdeal okur, biriktiren bir okurdur: Bir kitabın her okunuşu, anlatının anısına yeni bir katman ekler.

Her ideal okur çağrışımsal bir okurdur ve sanki bütün kitaplar yaşı olmayan, velut bir yazarın kitabıymış gibi okur onları.

İdeal okurlar bilgilerini kelimelere dökemez.

Bir kitabı kapattığında ideal okurlar, onu okumasalar dünyanın daha yoksul olacağı duygusuna kapılır.

İdeal okurun hain bir mizah duygusu vardır.

İdeal okur kitaplarını asla saymaz.

İdeal okurlar hem cömerttir, hem açgözlü.

İdeal okur bütün edebiyatı anonimmiş gibi okur.

İdeal okur sözlük kullanmayı sever.

İdeal okur bir kitabı, kapağına bakarak yargılar.

Yüzyıllar öncesinin bir kitabını okuyan ideal okur, kendini ölümsüz hisseder.

Paolo ve Francesca ideal okur değillerdi, çünkü Dante'ye ilk öpücüklerinden sonra bir daha okumadıklarını itiraf ettiler. İdeal okurlar öpüşür ve okumaya devam ederdi, bir sevgi diğerini dışlamaz.

İdeal okurlar, kitabın sonuna varana kadar ideal okur olduklarını bilmez.

İdeal okur Don Quijote'nin ahlak anlayışını, Madame Bovary'nin hasretini, Wife of Bath'in şehvetini, Ulysses'in maceracı ruhunu, Holden Caulfield'in ataklığını, hiç değilse hikâye boyunca paylaşır.

İdeal okur herkesin geçtiği yoldan gider. "İyi bir okur,

önemli bir okur, aktif ve yaratıcı bir okur, yeniden okuyan bir okurdur." Vladimir Nabokov.

İdeal okur çoktanrılıdır.

İdeal okur bir kitap için yeniden canlanma vaadini taşır.

Robinson Crusoe ideal okur değildir. Kitab-ı Mukaddes'i cevaplar bulmak için okur. İdeal okur, soru bulmak için okur.

İyi ya da kötü, her kitabın ideal okuru vardır.

İdeal okur için, her kitap, okurken bir dereceye kadar otobiyografi duygusu uyandırır.

İdeal okurun belirgin bir milliyeti yoktur.

Bazen bir yazarın ideal okuru bulmak için yüzyıllar boyunca beklemesi gerekir. Blake'in Northrop Frye'ı bulması 150 yıl almıştı.

Stendhal'in ideal okuru: "Ben en fazla yüz okur için yazarım, hoşnut kılmak istediğim mutsuz, cana yakın, çekici varlıklar, asla ahlakçı ya da riyakâr değildirler; en fazla bir iki tane tanıyorum."

İdeal okur mutsuzluğu tatmıştır.

İdeal okurlar yaşla değişir. Pablo Neruda'nın *Yirmi Aşk Şiiri*'nin on dört yaşındaki ideal okuru, otuz yaşında artık onun ideal okuru değildir. Tecrübe, kimi okumaları lekeler.

Sivil itaatsizliği savunduğunu düşündüğü için *Don Quijote*'yi yasaklayan Pinochet, o kitabın ideal okuruydu.

İdeal okur kitabın coğrafyasını asla tüketmez.

İdeal okur sadece inanmazlığı askıya almaya değil, yeni bir inancı kucaklamaya da istekli olmalıdır.

İdeal okur asla "Keşke..." demez.

Sayfanın kenarına yazmak, ideal okurun bir işaretidir.

İdeal okur kendi dinine döndürür.

İdeal okur masumca kaprislidir.

İdeal okur kitabın karakterlerinden birine âşık olma yetisine sahiptir.

İdeal okur tarih hatasıyla, belgesel hakikatle, tarihi doğrulukla, topoğrafik kesinlikle ilgilenmez. İdeal okur arkeolog değildir.

İdeal okur her kitabın kendisi için yarattığı kural ve düzenlemelerin acımasız bir uygulayıcısıdır.

"Üç tür okur vardır: Bir, yargılamaksızın keyfini çıkaran; bir üçüncüsü, keyfini çıkarmadan yargılayan; ortadaki bir başkası, keyif alırken yargılayan ve yargılarken keyif alan. Sonuncu sınıf, hakikaten bir sanat eserini yeniden üretir; üyeleri fazla değildir." Goethe, Johann Friedrich Rochlitz'e yazdığı bir mektuptan.

Werther'i okuduktan sonra intihar eden okurlar, ideal değil, sadece duygusal okurlardı.

İdeal okurlar ender olarak duygusal olur.

İdeal okur hem kitabın sonuna varmak, hem de kitabın asla bitmeyeceğini bilmek ister.

İdeal okur asla sabırsızlanmaz.

İdeal okur yazınsal türlerle ilgilenmez.

İdeal okur, yazardan zekidir (ya da öyle görünür); ideal okur bunu yazarın aleyhine kullanmaz.

Gün gelir, her okur kendini ideal okur sayar.

İyi niyet, ideal bir okur oluşturmaya yetmez.

Marquis de Sade: "Sadece beni anlamaya yeterli olanlar için yazıyorum ve onlar da hiçbir tehlike olmaksızın beni okuyabilir."

Marquis de Sade yanılıyor: İdeal okur daima tehlike altındadır.

İdeal okur, romanın ana karakteridir.

Paul Valéry: "Edebi bir ideal: Nihayet sayfayı 'okur' dışında bir şeyle doldurmamayı öğrenmek.'"

İdeal okur, bir yazarın bir akşamı şarap içerek birlikte geçirmeye karşı çıkmayacağı biridir.

İdeal bir okur, sanal okurla karıştırılmamalı.

Yazarlar asla kendi ideal okurları değildir.

Edebiyat ideal okurlara değil, sadece yeterince iyi okurlara bağlıdır.

Pinokyo Okumayı Nasıl Öğrendi?

"Ben de biliyorum" diye fısıldadı Beyaz Kraliçe. "Sana bir sır vereyim: Tek harflik kelimeleri okuyabiliyorum! Harika, değil mi? Ancak, cesaretin kırılmasın. Zamanla sen de becerirsin."

Aynanın İçinden, 9. Bölüm

Carlo Collodi'nin *Pinokyo*'sunu ilk kez uzun yıllar önce, sekiz dokuz yaşlarımdayken, Enrico Mazzanti'nin özgün siyah beyaz çizimlerinin yer aldığı müphem bir İspanyolca çeviriyle, Buenos Aires'te okumuştum. Disney filmini daha sonra gördüm ve pek çok değişiklik bularak öfkelendim: Geppetto'yu yutan astımlı Köpekbalığı, Balina Monstro olmuştu; Cırcırböceği yok olup tekrar belireceğine Jiminy adını almıştı ve hayırlı tavsiyelerle Pinokyo'yu takip edip duruyordu; aksi Geppetto, Cleo adlı bir kırmızı balığı ve Figaro adlı bir kedisi olan şirin yaşlı bir adama dönüşmüştü. Hatırlanmaya değer olayların pek çoğu yoktu. Örneğin Disney Pinokyo'yu hiçbir yerde (benim için kitaptaki en kâbusumsu sahnede Collodi'nin yaptığı gibi), ilacını almayı reddettikten ve "mürekkep kadar siyah" dört tavşan küçük beyaz bir tabutta onu götürmeye geldikten sonra kendi ölümüne tanık olurken göstermemişti. Özgün versiyonda, Pinokyo'nun tahtadan et ve kana geçmesi, benim için Alice'in Harikalar Diyarı'ndan çıkmaya çalışması ya da Odysseus'un sevgili İthaka'sının yolunu bulmaya çalışması kadar heyecan verici bir ara-

yıştı. Final hariç: Son sayfalarda Pinokyo, "kestane rengi saçları ve açık mavi gözleriyle yakışıklı bir çocuk" olarak ödüllendirilince, tezahürat yaptım ama gene de tuhaf bir tatminsizlik hissettim.

O sıralar bilmiyordum bunu ama sanırım *Pinokyo*'yu, kahramanın maceraları öğrenme maceraları olduğu için sevmiştim. Kuklanın destanı bir yurttaşın eğitilmesidir, aynı zamanda gerçekte nasıl biri olduğunu, sadece başkalarının gözünde değil kendi gözünde de nasıl göründüğünü bulmaya çalışırken sıradan insan toplumuna girmek isteyen birinin kadim paradoksu. Pinokyo "sahici bir çocuk" olmak istiyor ama öyle herhangi bir çocuk değil, ideal yurttaşın itaatkâr küçük bir versiyonu değil. Pinokyo, boyanmış tahtanın altında gerçekten kimse, o olmak istiyor. Ne yazık ki, (çünkü Collodi bu idrak ânından hemen önce Pinokyo'nun eğitimini kesmişti) asla tam olarak başaramıyor. Pinokyo, okumayı öğrenmiş iyi bir küçük oğlan oluyor, ama asla okur olamıyor.

Collodi başlangıçtan itibaren Asi Pinokyo ile onun, bir parçası olmak istediği toplum arasında bir çatışma yaratır. Pinokyo oyulup kukla halini almadan önce de asi bir tahta parçası olduğunu gösterir. "Göze görünüp sesinin duyulmaması"na (on dokuzuncu yüzyılda çocuklar için şiar) inanmaz ve Geppetto ile komşusu arasında bir kavgaya neden olur (Disney'in çıkardığı bir başka sahne). Sonra da, birkaç armuttan başka yiyecek bir şey olmadığını anlayınca öfke nöbeti geçirir ve ateşin yanı başında uyuyakalıp iki ayağını da yakınca, Geppetto'nun (toplumun temsilcisi) ona yeni ayaklar oymasını bekler. Karnı aç ve sakat kalmış Asi Pinokyo, ona yiyecek ve sağlık sağlaması gereken bir toplumda beslenmemiş ve özürlü olarak kalmayı kabullenmez. Ama Pinokyo aynı zamanda toplumdan taleplerinin bir karşılığı olması gerektiğinin de farkındadır. Böylece, yiyecek ve yeni ayakları alınca, Geppetto'ya der ki, "Bana bütün yaptıklarına karşı borcumu ödemek için, hemen okula başlayacağım."

Collodi'nin toplumunda, okul, sorumlu olduğunu kanıtlamanın başlangıç yeridir. Okul insanın, toplumun özenli bakımının "karşılığını ödeyebilecek" biri olması için eğitim alanıdır. Pinokyo şöyle özetler bunu: "Bugün okulda okumayı hemen öğ-

reneceğim, yarın yazmayı öğreneceğim, ertesi gün de aritmetiği. Sonra kendi becerimle çok para kazanacağım ve cebime girecek ilk parayla babama güzel bir yün ceket alacağım. Ama ben neden söz ediyorum öyle, yünmüş? Ona tamamen gümüş ve altından, elmas düğmeli bir tane alacağım. Zavallı adam gerçekten de hak ediyor bunu, çünkü, ne de olsa, bana kitap alabilmek ve eğitim görmemi sağlamak için kısa kollularla kaldı... kışın ortasında!" Çünkü, Pinokyo'ya bir yazım kılavuzu alabilsin diye (okula gitmek için şart) Geppetto tek ceketini satmak zorunda kaldı. Geppetto yoksul bir adam, ama Collodi'nin toplumunda, eğitim fedakârlık gerektirir.

Demek ki yurttaş olmanın ilk adımı, okumayı öğrenmektir. İyi de ne anlama geliyor bu "okumayı öğrenmek"? Birkaç anlamı var.

- Önce, içinde bir toplumun hafızasının şifrelenmiş olduğu yazının şifresini öğrenmenin mekanik süreci.
- İkincisi, böyle bir şifreye hâkim olan sentaksın öğrenilmesi.
- Üçüncüsü de, böyle bir şifredeki yazıların kendimizi ve çevremizdeki dünyayı derin, hayal gücü kuvvetli ve pratik şekilde öğrenmede bize nasıl yardımcı olacağını öğrenmek.

En zor, en tehlikeli ve en güçlü olanı da bu üçüncü öğrenmedir; Pinokyo'nun asla erişemeyecek olduğu da budur. Her tür baskı –toplumun onun aklını çelmekte kullandığı ayartmalar, öğrenci arkadaşlarının alayı ve kıskançlığı, ahlaki öğretmenlerinin mesafeli kılavuzluğu– Pinokyo için bir okur olma yolunda neredeyse aşılmaz bir dizi engel yaratır.

Okumak, hükümettekiler tarafından daima nitelikli bir coşkuyla karşılanan bir faaliyettir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda kölelere okumayı, hatta Kitab-ı Mukaddes'i okumayı öğretmeye karşı yasalar konması tesadüfi değildir, çünkü (doğru yürütülmüş bir savla) Kitab-ı Mukaddes'i okuyabilen aynı zamanda köleliğin kaldırılması yanlısı bir risaleyi de okuyabilir. Kölelerin çabaları ve geliştirdikleri taktikler, sivil özgür-

lük ile okurun gücü arasındaki ilişki ve bu özgürlük ile gücün, hükmedenlerin her türünde ortaya çıkardığı korku hakkında yeterli bir kanıttır.

Ama sözde demokratik bir toplumda, okuma olasılığı göz önüne alınmadan önce, o toplumun yasalarının birkaç temel ihtiyacı tatmin etmesi şarttır: Yiyecek, konut, sağlık hizmeti. Collodi, toplum ve öğrenme üzerine heyecan verici bir denemede, İtalya'da mecburi bir eğitim sistemi uygulama yolundaki cumhuriyetçi çabalar hakkında şunu söyler: "Benim gördüğüm kadarıyla, şimdiye kadar ihtiyaç sahibi ve ıstırap çeken sınıfların karınlarından çok kafalarını düşünmüşüz. Şimdi biraz da karınlarını düşünelim." Açlığa yabancı olmayan Pinokyo, bu birincil gereğin açık bir şekilde farkında. Yüz bin meteliği olsa ve zengin bir centilmen halini alsa ne yapacağını hayal ederken, kendine kütüphanesi "ağzına kadar şekerli meyve, pasta, bademli kek ve içi kremşantili gofret ruloları"yla dolu güzel bir saray istiyor. Kitaplar, Pinokyo'nun da çok iyi bildiği gibi, aç bir karnı doyurmaz. Pinokyo'nun yaramaz yoldaşları kitaplarını, denize düşecek kadar kötü nişanlayarak ona attıklarında, bir balık sürüsü sırılsıklam sayfaları kemirmek için çabucak yüzeye çıkar ama çok geçmeden "Bu bize göre değil; biz çok daha iyi yiyeceklerle beslenmeye alışkınız" diye düşünerek onları tükürürler. Vatandaşların temel ihtiyaçlarının karşılanmadığı bir toplumda, kitaplar kötü beslenme maddesi oluşturur; yanlış kullanılınca, ölümcül olabilirler. Oğlanlardan biri Pinokyo'ya kalın ciltli bir Aritmetik El Kitabı atınca, kitap kukla yerine bir başka oğlanın başına isabet eder, onu öldürür. Kullanılmayınca, okunmayınca, kitap ölümcül bir silahtır.

Toplum, bu temel ihtiyaçları karşılamak için bir sistem kursa ve zorunlu bir eğitim sistemi yerleştirse de, Pinokyo'ya dikkatini bu sistemden çekecek şeyler, düşünce ve çaba gerektirmeyen eğlence ayartmaları da sunar. Önce Pinokyo'ya okulun onları kör ve topal bıraktığını söyleyen Tilki ve Kedi'nin taklidinde, sonra da Pinokyo'nun arkadaşı Lambafitili'nin şu albenili kelimelerle tanımladığı Eğlence Diyarı'nın yaratılmasında: "Orada okul yok; orada öğretmen yok; orada kitap yok... çekici gelen türden bir yer! Bütün uygar ülkeler böyle olmalı!" Lambafitili'nin

zihninde kitaplar, hayli doğru olarak, zorlukla bir tutulur ve zorluk (bizim dünyamızda olduğu gibi Pinokyo'nun dünyasında da) daha önce her zaman sahip olmadığı olumsuz bir anlam edinmiştir. Latin deyişi "per ardua ad astra" "zorluklardan geçerek yıldızlara erişiriz" Pinokyo için neredeyse anlaşılmazdır (bizim için olduğu gibi), çünkü her şeyin mümkün olan asgari harcamayla elde edilmesi beklenir.

Ne var ki toplum, zorluk için bu gerekli arayışı, bu tecrübe artışını teşvik etmez. Pinokyo ilk talihsizliklerine katlanıp okulu kabul ederek iyi bir öğrenci olduğunda, öteki çocuklar bugün "inek" diyeceğimiz türden biri olduğu için ona saldırmaya başlar ve "öğretmene kulak verdiği" için ona güler. "Basılı kitap gibi konuşuyorsun!" derler. Dil, konuşmacının, dogmatik sloganları ve siyah/beyaz beylik lafları dile getirerek, anlamdan ziyade mesaj ileterek, epistemolojik ağırlığı dinleyene yükleyerek ("anlarsın ya?"daki gibi) düşüncenin yüzeyinde kalmasına izin verebilir. Ya da bir tecrübeyi yeniden yaratma, bir fikri biçimlendirme, bir açıklamanın sezgisini sadece yüzeyde değil derinlemesine araştırma girişiminde bulunur. Öteki çocuklar için bu ayrım göze görünmez. Pinokyo'nun "basılı kitap gibi" konuşması, ona aykırı tip, hain, fildişi kulesindeki münzevi damgası vurmalarına yeter.

Nihayet, toplum Pinokyo'nun önüne ona ahlak kılavuzu olarak hizmet edecek birkaç karakter çıkartır, bu dünyanın cehennemi çemberlerinin keşfinde ona kılavuzluk eden Vergilius'lar gibi. Baştaki bölümlerden birinde Pinokyo'nun duvarda ezdiği ama mucizevi bir şekilde ona kitapta çok daha sonra yardımcı olmak için hayatta kalan Cırcırböceği; Pinokyo'ya ilk kez kâbus gibi bir dizi karşılaşmada Mavi Saçlı Küçük Kız olarak görünen Mavi Peri; Köpekbalığı tarafından yutulmalarından sonra Pinokyo'ya "Durumu kabul et ve Köpekbalığı'nm ikimizi de hazmetmesini bekle" diyen stoacı filozof Tuna. Ama bu "öğretmenler"in hepsi Pinokyo'yu kendi ıstırabıyla baş başa bırakır, karanlık ve kayıp anlarında ona refakat etmek istemezler. Hiçbiri Pinokyo'ya kendi durumu hakkında kafa yormasını öğretmez, hiçbiri onu "çocuk olma" dileğinin ne anlama geldiğini bulması için teşvik etmez. Sanki kişisel okumaları ortaya çıkar-

maksızın okul ders kitaplarından okuyorlarmış gibi, bu amirane tavırlı kişiler sadece öğretmenin, görev dağılımının –öğrenci ve öğretmen– "öğrenme"nin meydana gelmesine yetmesi beklenen akademik eğitim görünüşüyle ilgilidir. Öğretmen olarak beş para etmezler, çünkü öğrenciye değil, sadece topluma karşı sorumlu olduklarına inanırlar.

Bütün bu kısıtlamalara –şaşırtmaca, hor görme, terk etmeye– karşın, Pinokyo toplumun öğrenme merdiveninin ilk iki basamağını tırmanmayı gene de başarır: Alfabeyi öğrenmek ve bir metnin yüzeyini okumayı öğrenmek. Orada durur. Ondan sonra kitaplar, sonunda basmakalıp bir ahlak dersi elde etmek için bu öğrenilmiş şifreyi uygulayacağı nötr yerler halini alır. Okul onu propaganda okumaya hazırlamıştır.

Pinokyo derinlemesine okumayı, bir kitaba girip onun bazen erişilmez olan sınırlarını keşfetmeyi öğrenmediği için, kendi maceralarının derin edebi kökleri olduğu gerçeğini daima göz ardı edecektir. Hayatı (kendisi bilmez bunu) aslında edebi bir hayattır, bir gün (gerçekten okumayı öğrenince) içlerinde kendi biyografisini tanıyabileceği kadim hikâyelerin bir bileşimidir. Bu, olgunlaşmış her okur için geçerlidir. *Pinokyo* çok sayıda edebi sesi yankılar. Bir babanın oğlunu arayışı hakkında, bir oğlun babasını arayışı hakkında (Joyce'un daha sonra keşfedeceği *Odysseia*'nın bir alt olayörgüsü), Apuleius'un *The Golden Ass*'teki kahramanının fiziki metamorfozu ve *IV. Henry*'deki Prens Hal'ın psikolojik metamorfozu gibi, kendini aramak hakkındadır; Bakire Meryem üzerine hikâyelerde ve Ariosto'nun destanlarında öğretildiği gibi fedakârlık ve kefaret üzerinedir; Perrault'nun masallarında (Collodi çevirmişti) ve dünyevi *commedia dell'arte*'deki gibi örnek oluşturacak ergenlik ayinleri hakkındadır; on altıncı yüzyıl kâşiflerinin vakayinamelerinde ve Dante'de olduğu gibi bilinmeyene yapılan seyahatler hakkındadır. Pinokyo, kitapları açığa çıkarma kaynakları olarak görmediği için, kitaplar da ona kendi tecrübesini gerisingeri yansıtmaz. Öğrencilerine Kafka'nın nasıl okunacağını öğreten Vladimir Nabokov, Gregor Samsa'nın dönüştüğü böceğin aslında kanatlı bir kınkanatlı olduğuna işaret etmişti, kanatlarını zırhlı sırtının altında taşıyan bir böcek ve eğer Gregor bunu keşfedebilmiş

olsaydı, kaçmayı başarırdı. Bununla beraber Nabokov şunu da eklemişti: "Pek çok erkek ve kadın, Gregor gibi büyür, kanatları olduğunun ve uçabileceklerinin farkında değillerdir."

Pinokyo, *Dönüşüm*'e rastgelseydi bile, bunun farkına varmayabilirdi. Pinokyo'nun okumayı öğrendikten sonra bütün yapabileceği, ders kitabı laflarını papağan gibi tekrarlamaktır. Sayfadaki kelimeleri özümser ama hazmetmez: Kitaplar hakiki anlamda onun olmaz, çünkü hâlâ, maceralarının sonunda, onları kendine ve dünyaya ilişkin tecrübelerine uygulamaktan acizdir. Alfabeyi öğrenmek onun son bölümde bir insan kimliğiyle doğmasına ve daha önceki kukla kimliğine eğlenen bir tatminle bakmasına yol açar. Ama Collodi'nin hiç yazmadığı bir ciltte, Pinokyo kitapların ona hafıza, çağrışım, sezgi ve taklit yoluyla öğretmiş olabileceği yaratıcı bir dille gene toplumla yüzleşmelidir. Son sayfanın ötesinde, Pinokyo nihayet okumayı öğrenmeye hazırdır.

Pinokyo'nun yüzeysel okuma deneyiminin tam zıddı da bir başka gezgin kahramanınkidir. Alice'in dünyasında, dil yeniden temel zengin çokanlamlılığına döndürülmüştür ve herhangi bir kelimenin (Hampti Dampti'ye göre) söyleyen ne söylemesini istiyorsa onu söylemesi sağlanabilir. Alice böyle keyfi varsayımları reddetse de ("Ama 'şan-şeref', 'geniş kapsamlı bir tartışma anlamına gelmez" der ona), epistomolojik ağız dalaşı Alice'in dünyasında standarttır. Pinokyo'nun dünyasında basılı bir hikâyenin anlamı apaçık olduğu halde, Alice'in dünyasında, örneğin "Gıllıgış"m anlamı, okurunun isteğine bağlıdır. (Burada, Collodi'nin, İtalyan dilinin çeşitli lehçeler arasında yapılan seçimle, ilk kez resmi olarak oturduğu bir dönemde yazdığını hatırlamak faydalı olabilir; Lewis Carroll'ın İngilizcesi ise uzun süredir "sabit"ti ve görece emniyet içinde açılabilir ve sorgulanabilirdi.)

"Okumayı öğrenmek"ten (daha önce bahsettiğim en geniş anlamında) söz edince, bu iki üslup ve felsefe arasındaki bir şeyden söz ediyorum. Pinokyo on altıncı yüzyıla kadar Avrupa'da resmi öğrenme yöntemi olan skolastik düşüncenin kısır yanlarına tepki gösteriyor. Skolastik dersinde öğrencinin geleneğin emrettiği gibi yetkililerce kabul edilmiş sabit açıklamalara göre oku-

ması gerekirdi. Hampti Dampti'nin yöntemi hümanist yorumların abartısı, her okurun kendi kurallarına göre metinle kurduğu ilişkiye göre değişen devrimci bir bakış açısıydı. Umberto Eco yararlı bir tavır alıp "yorumun sınırları sağduyunun sınırlarıyla örtüşür" demekle bu özgürlüğü sınırlamıştı; buna cevap olarak Hampti Dampti kendi anladığı sağduyunun Eco için sağduyu olmayabileceğini söyleyebilirdi tabii. Ancak çoğu okur için "sağduyu" kavramı belirli bir ortak anlaşılırlık gösterir ki bu yeterlidir. Öyleyse "okumayı öğrenmek" (Hampti Dampti'nin yaptığı gibi) bir metni benimseme yollarını kazanmak ve aynı zamanda başkalarının benimsemesine katılmaktır (muthemelen Pinokyo'nun öğretmeni de bunu önermişti). Sahip olma ve kabullenme arasındaki, başkalarının dayattığı kimlikle kişinin kendi keşfettiği kimlik arasındaki muğlak alanda, kanımca, okuma deneyimi yatar.

Her okul sisteminin bağrında yaman bir paradoks vardır. Bir toplum şifrelerine ilişkin bilgileri yurttaşlarına aktarır ki onlar da toplumda etkin olabilsinler; gelgelelim o şifreyi bilmek aynı yurttaşlara, siyasal bir sloganı, bir ilanı ya da bir kullanım kılavuzunu deşifre etme yeteneğinin ötesinde, o toplumu sorgulama, kötü yanlarını ortaya çıkarma ve değiştirmeye kalkışma imkânı verir. Bir toplumun işlevini göstermesine olanak tanıyan o sistem, ister daha iyisi için olsun, ister daha kötüsü, onu baş aşağı edecek gücü de içinde barındırır. Demek ki toplum tarafından yeni yetişen üyelere ortak kelime hazinesi üstündeki sır perdesini kaldırmak üzere görevlendirilen öğretmen aslında aynı toplum için pekâlâ tehlike arz edebilir, gençliği yozlaştıracak bir Sokrates'e; bir yandan isyankâr bir tutumla sivil itaatsizlik ve eleştirel sorgulama sanatını öğretirken, diğer yandan onu öğretmenliğe getiren toplumun kurallarına boyun eğen birine dönüşebilir – hatta tıpkı Sokrates gibi teslimiyeti kendini yok etme boyutuna bile getirebilir. Bir öğretmen sonsuza dek bu açmazın içine sıkışmıştır: Öğrencilere kendilerine göre düşünmeyi öğretmek ile düşünmeye gem vuran sosyal yapıya göre öğretme arasındaki açmaz. Çoğumuz için olduğu gibi Pinokyo'nun dünyasında da okul daha iyi, daha yeterli bir çocuk olmayı öğrenme ortamı değil; genel eğilimleri, bürokratik gereklilikleri, üstü kapalı anlaşmalar ve kast sistemiyle yetişkinler dünyasına girişte

ilk adımı atma aşamasıdır. Anarşistler için okul diye bir yer yoktur, ne var ki bir anlamda her öğretmen anarşizmi öğretmeli, öğrencilere kurallarla yönetmelikleri sorgulamayı, dogmaların anlamlarını araştırmayı, önyargılara boyun eğmeden dayatmalara kafa tutmayı, iktidarda olanlardan yetki talep etmeyi, bizzat öğretmene karşı çıkmak ve sonunda onu alt etmek anlamına bile gelse, kendine ait fikirlerini dile getireceği bir yer bulmayı öğretmelidir.

Entelektüel faaliyetin kendince bir saygınlığa sahip olduğu dünyanın dört bir yanındaki yerli toplumlarında olduğu gibi, belirli toplumlarda öğretmenin (ihtiyar, şaman, eğitimci, kabilenin belleğinin bekçisi) kendi yükümlülüklerini yerine getirirken işi kolaydır, çünkü bu toplumlardaki faaliyetlerin çoğu öğretme eylemine tabidir. Fakat çoğu toplumda entelektüel faaliyete herhangi bir itibar yüklenmez. Eğitime ayrılan bütçe kesinti yapılacaklar listesinin başını çeker; liderlerimizin çoğu doğru dürüst okumasını bilmez; ulusal değerlerimiz tamamen ekonomiktir. Okuryazarlık kavramına göstermelik olarak önem verilir, kitaplar resmi olarak yüceltilir, ancak okullarımızla üniversitelerimiz merak ve kapsamlı düşünme yerleri olarak geliştirilmek yerine giderek yalnızca işgücü yetiştirme alanları haline gelir. "Az düşün, çok çalış", Nicolas Sarkozy'nin maliye bakanı olan Christine Lagarde'ın 21 Temmuz 2007 günü yaptığı konuşmanın verdiği mesajdı. "Kütüphanelerimizde önümüzdeki yüzyıllar boyunca konuşulacak yeterli malzememiz var" demişti Madame Lagarde, "işte bu nedenle size şöyle seslenmek istiyorum: Düşündüğünüz yeter. Kolları sıvayın." Başka yerlerde olduğu gibi Fransa'da da artık sloganımız bu, malum bir laptop'ınki gibi, "Düşünceden daha hızlı" olmak, Pinokyo'nun okulunda da desteklenecek bir nitelik. Karşı çıkılması mantıklı, düşünce zaman ve derinlik gerektirir, okuma faaliyetinin iki temel niteliği de bunlar.

Öğretmek ağır ilerleyen, zor bir süreçtir, bu iki sıfat artık övünç yerine kusur belirtir oldu. Bugün çoğumuzu yavaş ve bilinçli çabanın yararlarına ikna etmek neredeyse imkânsız görünüyor. Yine de Pinokyo ancak öğrenmek için acele etmediği zaman öğrenecek ve ancak yavaş öğrenmeyi gerektiren çabası sayesinde tam bir birey olacaktır. İster Collodi'nin yaşadığı ve

okul kitaplarının ezberlendiği çağda olsun ister ortaya dökülen neredeyse sonsuz verilerin parmak uçlarımızda olduğu bizim çağımızda, görünüşte okuryazar olmak, bir durum komedisini takip etmek, bir reklamdaki espriyi anlamak, siyasal bir sloganı okumak, bilgisayar kullanmak görece kolaydır. Fakat daha ileriye ve derine gitmek, korkularımız ve kuşkularımızla, gizli sırlarla yüzleşme cesaretini göstermek, kendimiz ve dünya açısından toplumun işleyişini sorgulamak, düşünmeyi öğrenmek için başka türlü, farklı şekillerde okumayı öğrenmemiz gerekir. Pinokyo maceralarının sonunda bir çocuğa dönüşebilir ama nihayetinde hâlâ bir kukla gibi düşünür.

Etrafımızda bulunan hemen her şey bizi düşünmemeye, dünyayı özenle siyah ve beyaz, iyi ve kötü, biz ve onlar diye bölen dogmatik dille ve klişelerle yetinmeye teşvik eder. Bugünlerde her yerde filiz veren, bize ortadan kaybolmadığını hatırlatan aşırılığın dilidir bu. Paradokslar ve ucu açık sorulara, çelişkilere ve kaotik düzen üstüne düşünmenin zorluklarına, Roma Senatosu'nda Sansürcü Cato'nun kadim çığlığıyla tepki gösteririz, "Carthago delenda est!" "Kartaca yok edilmeli!" diye haykırırız – öteki uygarlık hoşgörülmemeli, görüşmekten kaçınılmalı ve yasa, ya dışlayarak ya da yok ederek uygulanmalıdır. Bu onlarca çağdaş liderin de haykırışıdır. İletişim kurar gibi yapan ama çeşitli kılıklar altında düpedüz kabadayılık eden bir dildir bu; sessiz itaat dışında karşılık beklemez. Mavi Peri sonunda, "Duyarlı ve iyi ol" der Pinokyo'ya, "o zaman mutlu olursun." Nice siyasal slogan bu kof nasihate indirgenebilir.

Toplumun "duyarlı ve iyi" gördüğü kısıtlı söz dağarcığından çıkıp daha geniş, daha zengin ve hepsinden önemlisi daha belirsiz olana adım atmak dehşet verir, çünkü sözcüklerin bu öteki dünyasında sınır yoktur, düşünceyle, duyguyla, sezgiyle eştir. Bu uçsuz bucaksız kelime hazinesinin kapıları bize, ancak ona zaman ayırır ve keşfetmek için çaba gösterirsek açılır ve pek çok yüzyılımız boyunca deneyimi gerisingeri bize yansıtmak, dünyayı ve kendimizi anlamamızı sağlamak için, deneyimlerimizden sözcükler yoğurmuştur. Pinokyo'nun şekerli meyvelerden oluşan ideal kütüphanesinden çok daha muazzam ve uzun ömürlüdür, çünkü mecazi olarak onu da kapsar ve bizi somut

olarak ona götürür, Pinokyo'nun açlık çektiği, dayak yiyip sömürüldüğü, çocukluğunun elinden alındığı, itaatkâr olmasının ve itaat ederken mutlu olmasının istendiği toplumu değiştirebilecek yollar hayal etmemize imkân verir. Hayal etmek, engelleri kaldırmak, sınırlara aldırmamak, bize dayatılan dünya görüşünü alaşağı etmektir. Collodi kuklasını kendini keşfedecek hale getirememiş olmakla birlikte, kanımca, onun hayal gücünün olasılıklarını seziyordu. Hatta ekmeğin sözcüklere kıyasla önemini savunurken toplumda yaşanan her buhranın er ya da geç hayal gücünün buhranı olduğunu pekâlâ biliyordu.

Candide Sanssouci'de

"Yalnızca bahçeyi görmek istiyordum, Kraliçe Hazretleri."

Aynanın İçinden, 2. Bölüm

İlk dürtümüz çevremizde duyumsadığımızın anlamını çözmektir, sanki evrendeki her şey anlam taşırmış gibi. Alfabeler, hiyeroglifler, toplumsal jestler gibi sadece bu amaçla yaratılmış olan işaret sistemlerinin değil, başkalarının yüzleri, bizim kendi yansımamız, içinde hareket ettiğimiz peyzaj, bulutlarla ağaçların şekilleri, hava değişimleri, bir kuş sürüsü, böceklerin izi gibi bizi çevreleyen nesnelerin de şifresini çözmeye çalışırız. Efsaneye göre, bildiğimiz en eski yazı sistemlerinden biri olan çiviyazısı işaretleri, beş bin yıl önce Fırat çamurunda serçelerin ayakizlerini kopyalayarak icat edilmişti; uzak atalarımıza esrarengiz ve ilahi bir lisandaki kelimeler yerine üstünkörü işaretler olarak görülmüş olması gereken izler. Mevsimlere mizaç, coğrafi ortamlara önem, hayvanlara sembolik değerler yükleriz. İz sürücü, şair ya da şamanlar olarak, doğanın açılımında başka her şey gibi bizim de içinde yazılı olduğumuz ama aynı zamanda okumak zorunda olduğumuz sonsuz bir kitap algılarız.

Eğer doğa bir kitapsa, sonu olmayan bir kitaptır, en az evren kadar uçsuz bucaksızdır. Öyleyse o evrenin küçültülmüş hali olan bahçe de bizim kısıtlı becerilerimize göre yaldızlanmış o sonu gelmeyen metnin anlaşılır bir modelidir. Midraş'a

göre Tanrı insanı Cennet Bahçesi'ne koydu ki "oraya baksın ve işlesin", ama "bu sadece onun Torah'ı orada hatmedeceği ve Tanrı'nın emirlerini yerine getireceği anlamına gelir. "Bahçeden kovulmak, bilerek yanlış okumanın cezası olarak anlaşılabilir.

Bahçe işi ve okuma, uzun bir ilişkiye sahip. 1250'de Amiens katedralinin başı Richard de Fournival bahçecilik modeline dayalı bir kitap kataloglama sistemi tasarlamıştı. Kütüphanesini hemşerilerinin "bilgi meyveleri" toplayabileceği bir bahçeye benzeterek, üçe böldüğü çiçek tarhlarını belli başlı üç kategori olarak düşündü: Felsefe, sözde yararlı bilimler ve teoloji. Her yatak sırasıyla kitabın konusunu özetleyen daha küçük parsellere (*areolae*) bölünürdü. Fournival hem bahçesinde hem kütüphanesinde "ekip biçmek"ten bahseder.

Fransızca'da *cultiver* fiilinin şu iki anlama gelmesi şaşırtmaz: Bahçe yetiştirmek ve kültürlü olmak. *Cultiver* kelimesi anlamında insanın bahçesine bakması ve kitaplarına bakması aynı özveriyi, sabrı, sebatı ve işe yarar düzen duygusunu gerektirir. *Cultiver,* doğanın veya bir kütüphanenin görünür karmaşıklığında gizli hakikati aramak, içerdiği nitelikleri görünür kılmaktır. Dahası her ikisinde de hakikat gözden geçirilmeye açık olur. Bahçıvan ve okur dışarıdaki veya içerideki hava koşullarına göre niyeti değiştirmeye, yeni keşiflerin sonuçlarını kabullenmeye, mutlakçı anlayışların ezici ağırlığı altında değil, bireysel ve gündelik deneyime göre yeniden düzenleme, yeniden dağıtma, yeniden gözden geçirme, yeniden tanımlamaya istekli olmalıdır.

Fransız Devrimi bir dereceye kadar mutlak olanlara yönelik güven kaybının sonucudur. Fransız Aydınlanma filozofları evrensel metafizik kategorilerinin insan hayatını yönettiğini veya fikirlerin deneyime üstün geldiğini ya da ilahi gücü temsil edenlerin bireyler üstünde hâkimiyet kurma hakkına sahip olduğunu ileri sürmek yerine, Immanuel Kant'ın sonradan "kategorik imperatif" adını vereceği şeyi savunmayı tercih etmişlerdi: İnsanın her faaliyeti, zirvesi noktasında, prensip olarak evrensel bir yasa olmalı. Bir asır sonra Robert Louis Stevenson, bu mükemmel ama imkânsız başarıdan şöyle söz edecekti: "Hayattaki vazifemiz başarılı olmak değil, en iyi ruh haliyle başarısız olmayı sürdürmektir."

Voltaire katılırdı bu sözlere. Ne de olsa Voltaire, yaptıklarımızın sonuçlarından İlahi Gücü değil kendimizi sorumlu tutarak hareket etmemizi bütün Aydınlanma filozofları arasında en fazla isteyendi. İnsanların yaptığı hiçbir şeyin bir diğerinden bağımsız olmadığını düşünürdü. Filozof Pangloss, "Bütün olaylar muhtemel dünyaların en iyisinde buluşur" der Candide'e maceralarının sonunda. "Şayet koyunlarınm hepsini bereketli Eldorado topraklarında kaybetmeseydin, burada şamfıstığı ve şekerli limon yiyor olmazdın." Candide bu sözlere zekice karşılık verir, "İyi söylediniz, ama bahçemize bakmamız lazım."

Demek ki bahçe bizim işimiz, başlıca uğraşlarımızın sahnesi; doğa, bize tahsis edilmiş insani ödevlerimizi yerine getirmek zorunda olduğumuz ortama dönüşmüş doğa. Maceralarının sonunda Candide'in akıl danıştığı bilge Türk dervişi dünyada olup bitenler hakkında bir şey (örneğin, iki vezirle müftünün Konstantinopolis'te boğazlandığını) bilmediği ya da umursamadığı gibi, varoluşumuzun sebebine ilişkin metafizik sorunlarla ya da iyilik ve kötülük sorunlarıyla da ilgilenmez. "Peki ne yapacağız?" diye sorar Pangloss endişeyle. "Kapa çeneni" der derviş. Sus ve harekete geç. Voltaire ise Pascal karşısında, "Nasıl ateş yükselmeye, taşlar düşmeye meylederse, insan da hareket etmek için doğar. Bir işle uğraşmamak ile varolmamak insan için aynı şeydir" diye savunur. Devamında şöyle der: "Örümcekle Satürn'ün halkaları arasındaki muhtemel ilişkiyi bilmiyorsak avunalım ve hangisine ulaşabiliyorsak onu incelemeye devam edelim."

Öyleyse doğayı incelemek için onu erişilebilir kılmamız, onu duyularımızın algılayabileceği bir şekle ve simetriye sokmamız gerekir. Bir bahçenin kavramsal düzeniyle karşılaştığımızda onu okur gibi görünebilir ya da davranabiliriz: Çiçek yataklarına ve bölmelerine anlam yükler, mizanpajından ders alır, ağaçlandırma sırasından bir anlatı çıkarabiliriz.

Bu anlamda her bahçe tasarım üstüne tasarımın mevsimler boyu tekrarlandığı bir palimpsesttir. Örnek olarak Voltaire'in itibarlı üç senesi boyunca Prusya'da dolaştığı bahçeyi gözümüzün önüne getirelim: Sanssouci kraliyet parkı. Sanssouci 1715 yılında I. Friedrich Wilhelm'in emriyle Potsdam dışındaki bir tepede mutfak bahçesi olarak dünyaya gelmişti, XIV. Louis'nin

Marly'deki mükellef bahçesine atfen alaylı bir isimle Marlygarten diye bilinirdi. 1744'te Friedrich'in oğlu II. Friedrich bahçeye bir üzüm bağıyla erik, incir ağaçları ve asma kütükleri için parabolik kıvrımlı taraçalar ekledi, her bir taraça yirmi sekiz pencereyle ve piramit şeklinde budanmış on altı porsuk ağacıyla bölünmüştü. Bir yıl geçince taraçalar aynı seviyede sekiz çiçek yatağı olarak güneye doğru uzatıldı, tanrıça Thetis ile hizmetkârlarının yaldızlı heykelinin yer aldığı bir çeşmeyle taçlandırıldı. Franz Georg Ebenhech on yıl sonra bir parsel ekin alanına uzanan hendeğin uzak kenarına iki sfenks ekledi, daha sonra da sıra sıra yataklardan oluşan Hollanda bahçesini çeşmeyle etrafındaki yuvarlak alandan ayırmak üzere üstüne, on iki çocuk heykelinin yerleştirildiği mermer bir korkuluk dikildi. Kral bu alanın arkasına, ikisi de küçük birer çiçekliğe sahip bir Neptün Odası ile bir Sütunlu Kapı koydurdu, batı kanadına ise 1754 ve 1757 arasında tasarımı Johann Gottfried Büring'in elinden çıkma zevkli bir yapı olan Çin çayevi yerleştirdi.

Çiçek tarhları, çimenli yollar, parterler, çeşmeler, heykel grupları, çitli patikalar bir araya gelerek karmaşık bir peyzajlı anlatı oluşturur: Ama başlangıçta, Sanssouci bahçesinin, hem hoş hem de yararlı bir yer olarak, Tanrı'nın "akşam serinliğinde" yürüdüğü (diyor Tekvin bize) gibi bir bahçe olarak belli bir basitliği ifade etmek dışında bir amacı yoktu; öyle sakindi ki II. Friedrich (birkaç vasiyetnamede) burada gömülmek istediğini şart koşmuştu. Böyle bir bahçenin modeli çok kadimdir: En eski Mezopotamya metinlerinde "meyve bahçesi" ile "bahçe" arasında bir ayrım yapılmaz, çünkü estetik işlevin ille de faydacı olandan ayırt edilmesi gerekmiyordu.

Ancak Sanssouci'de toprağı işlemenin arkasından yerleşim geldi. Meyve bahçesinin dikilmesinden bir yıl sonra ve manzaranın güzelliği nedeniyle, kral burada yazlık bir saray inşa ettirdi. Sadece bir Cennet modeli olacak şeyin üstüne, yeni mimari epizotlar ve onlara bağlı ikinci derecede olay örgüleriyle yazılmıştı, karmaşık bir hal almıştı, çalışma programları ve bakış açılarıyla çoğalmıştı. Onu izleyen yıllarda, başka binalar eklendi (bahçıvanın evleri ve sonradan misafirhaneye çevrilen sera gibi) ve Sansoucci Kalesi'nin kuzeyine, parkın fıskiyelerini (çeşmelerini)

besleyen su deposunu saklamak için barok metafor ilkesine göre harabe taklitleri inşa edildi. Taş metaforlar çekirdek anlamları iyice saklıyordu: Kral dans eden su gösterilerinin keyfini bir kez sürebildi, çünkü fıskiyeleri çalıştıran hantal makineler, bir sonraki yüzyıla, onlara yakıt verecek bir buhar makinesi kurulana kadar tam olarak çalışmadı. Ama o vakte kadar kral ölmüştü ve girift bir şekilde yaratılmış bahçesi artık revaçta değildi. Üç kral sonra, IV. Friedrich Wilhelm IV Sanssouci'yi bugün gördüğümüz İtalyan peyzajlı bahçenin tarzında, yeniden tasarladı. Ancak, daha yeni olay örgüleri, korular ve patikaların altından daha eski yazılar zaman zaman göze çarpar. Yeniden yazılmış bir parşömende olduğu gibi, özgün metin asla tam olarak yok olmaz.

II. Friedrich Sanssoucci'ye meyve bahçesini yaptırdığında, otuz iki yaşındaydı. Sekiz yaz önce, yirmi dört yaşında genç bir adamken, Voltaire ile mektuplaşmaya başlamış, ondan rehberi olmasını istemişti. "Bütün evrende" diye yazmıştı Friedrich taşkın şekilde, "öğretmeni olamayabileceklerinizin istisnası olamaz." Voltaire hükümdardan neredeyse yirmi yaş büyüktü ve o sırada Avrupa'nın en meşhur filozofuydu; Friedrich ise yalnızca ikincil bir Avrupa monarşisinin veliahtıydı. Friedrich, Voltaire'in fikirlerine, nesrine, şiirine, oyunlarına ve hepsinin üstünde, Fransız oluşuna hayrandı. Yıllar sonra, 1880'de, Friedrich, anadiline "à demi barbare" damgası vurduğu, *De la littérature allemande, des défaults qu'on peut lui reprocher, quelles en sont les causes, et par quels moyens on peut les corriger* (Alman Edebiyatı Hakkında: Eleştirilebilecek Yanlışları, Bunların Sebepleri ve Bu Yanlışları Düzeltme Yolları) başlıklı bir risale yazdı (kapsamlı yazılarının otuz bir cildinin hepsi gibi Fransızca). Freidrich için *Kultur*, tereddütsüz Fransızcaydı.

Friedrich'in gençliği, en hafif deyimiyle, asiydi. Babası prensi kendi Askerkral imgesine göre, sert bir savaşçı ve devlet adamı olarak yoğurmak istemişti. Deney başarısızlıkla sonuçlanınca, onu tahta geçme hakkından feragat etsin diye zorlamaya çalıştı. Nihayet Friedrich, artık aşağılanmayı kaldıramaz hale gelince, arkadaşı Teğmen von Katte ile Paris'e kaçma girişiminde bulundu. İki delikanlı yakalandı, Friedrich odasına kilitlendi, von Katte de prensin penceresinin altında idam edildi. Friedrich o zaman duy-

gularını gizlemenin meziyetlerini görmeye başladı. Babasına itaat ediyormuş gibi yapıp birlikleri teftiş ederek, Avusturya imparatoricesi Maria Theresa'nın yeğenlerinden biriyle evlenerek kendine biraz huzur satın aldı, sonradan onu yalnızca on iki ayda bir kere, doğumgününde ziyaret edecekti. Tahta çıkmasından önceki birkaç yılda, o sıralarda yeniden inşa edilmiş olan Rheinsberg Sarayı'nda kaldı, okudu, yazdı, müzik besteledi, flüt çaldı ve Voltaire ile mektuplaştı. Eğer kendine edebiyattan bir karakter örnek alsaydı, bu karakter Shakespeare'in Prens Hal'i olurdu. Voltaire onun Falstaff'ıydı ve Hal'in Falstaff'a yaptığı gibi, Friedrich de kral rolünü gerçekten üstlenmeyi seçince, ustasından ayrıldı. İki erkek arasındaki ayrılık, Friedrich'e "Büyük" unvanını bahşedecek olan Yedi Yıl Savaşları'ndan üç yıl önce, 1753'te meydana geldi.

Ama 1750'den 1753'e kadar, Voltaire, Friedrich'in rehberiydi, Friedrich ise Voltaire'e, filozof-kral mitinin gerçekleşebileceği yanılsamasını sağladı. Para vaadiyle ve alkışlarla, Friedrich Voltaire'i Sanssouci'ye çekti. Voltaire burada, ev sahibi gibi ve sanki Cennet'in Midraş ilkelerini izlermişçesine, sakin, düzenli bir emekli hayatı sürdürdü. Bir seferinde biri, "Burada Sanssouci'de ne yapıyorsunuz?" diye sormuştu. Cevabı, "'Sıkılmak' fiilinin çekimini yapıyoruz" oldu. Voltaire, yazılarını yazarak ve kendine hasta süsü vererek çalıştı. Neredeyse altmış yaşındaydı.

Voltaire, gerçek anlamıyla farkında olmasa bile, Friedrich'e kim olduğunun felsefi bir doğrulamasını sağlamıştı. Kütüphanesi, resim galerisi ve müzik odasıyla sadece on iki odalık küçük saray ama hepsinden önemlisi özenle tasarlanmış ve sanatkârane bakılmış bahçe krala, doğanın bütün güçleri üzerinde iktidar sahibiymiş yanılsamasını sağlıyordu, onun doğanın muazzam ve gizli kurallarını keşfetmesindense aşina olmayanı aşina kılmasına, yani çevirip basitleştirmesine, kısaltıp açıklamasına ve perdahlamasına izin veriyordu. Saray ile bahçe arasında kesintisiz bir devamlılığı garantiye almak için, Friedrich, mimarı Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff'un tavsiyesine karşı gelerek, zemin katından vazgeçti. Böylece, dışarı ve içeri fikirleri parçalandı ve birbirine karıştı, içerisi doğanın yabanıllığının bir parçası haline geldi, dışarısı da içeriyle bağlantısı nedeniyle ehlileşti.

Friedrich bir yeri sadece içinde olmak suretiyle yapay kıldığımızı sezmişti. Varlığımız (gezenler ya da ikamet edenler olarak) bir peyzajı insanileştirir ve budanmış ağaçlar, bakımlı çimenler, desenli çiçek tarhları ve teraslar temelde yabancı ve yabanıl olan çerçevelese de, bu yapaylıklar Âdem'in dile düşmüş istisna dışında bütün çiçeklerin ve bütün ağaçların efendisi kılındığı Cennet'in ilk hiyerarşilerini doğrular yalnızca. Bayındır bir yer insan eli gösterir: Öyle ki Sanssoucci ziyaretçileri bazen altın ve mermerden, ağaçları göremediklerinden yakınırdı. Bakir doğa ise, Tanrı'nın Eyüp'e söylediği gibi, yağmurun "insanın varolmadığı" noktada toprağa düştüğü yerdir. Bizim varlığımıza karşın varolur; metni açılıp okunana kadar varolmayan kapalı bir kitaptır.

Hemen hemen aynı zamanda ve başka yerlerde bahçıvanlar aynı fikri keşfediyordu. Peyzaj sanatçısı William Kent hakkında yazan Horace Walpole, onun "parmaklık üzerinden atladığı ve doğanın tümüyle bir bahçe olduğunu gördüğü"nü yazmıştı. Kent, Marcel Duchamp'ın yüzyıllar sonra bir başka bağlamda yapacağını yaptı: Doğanın hazır giyimlerinin etrafına bir çerçeve koydu. Bakir doğaya, sırf ona bakmak için orada olduğundan, bahçe dedi ve daha iyi etkisi olsun diye bulduklarını, Alexander Pope'un "peyzaj ressamlığı" dediği bir prosedürle yeniden dağıtmakla yetindi. Bir kaya yerinden oynatıldı, bir su yolu başka yöne çevrildi, ama bahçenin genel özelliği kesinlikle "yabanıl" kaldı. Kent'in en ustaca adımı 1735'te, Kraliçe Caroline'in himayesi altında Richmond Bahçeleri'ne ölü bir ağaç diktiğinde atılmış oldu. Jesti, onca çok on sekizinci yüzyıl yazısında, örneğin Laurence Sterne'in eserlerindeki atfedilmemiş alıntı kullanımının doğrudan doğruya eşdeğeriydi.

Kent'in İngiltere'de bakir doğayı "geri kazanma"sıyla tezat halinde, Friedrich'in Sanssouci'si, Fransız yapaylığının bir modeli, insan muhakemesinin bir ürünüydü. Kent'in bakir doğası, bir anlamda, İngiliz Püritenlerinin bahçelerde geometrik biçimlerden nefret etmesine, onlara göre, ruhun dar patikasını bulmasına engel olan mantıksal konstrüksiyonlara bir cevaptı. Öte yandan Sanssouci, Reform Karşıtı hareketle doğan barok saike, hakikatin en iyi saklamak suretiyle, bir kavramı kuşatarak

ona varlık veren incelikle işlenmiş kıvrım ve sarmallarda ortaya çıkacağı sezişine itaat ediyordu. Bir ziyaretçi, saraya doğru bakınca, özellikle bahçe kafeslerinin göründüğü kış mevsiminde, bir rüya kütüphanesindeki yükselen kitap sıralarına benzeyen teraslı bahçelerin özenli çizgilerini izleyebilir; izleyici bir an için belki de hazırlanmış parterlerin sınırlanmış geçitlerine kafa yorar, merkezdeki fıskiyenin sarmal çizen girdaplarının keyfini çıkarır, kadim tanrıların heykellerde resmedilmiş hikâyelerini hatırlar. Voltaire, Sanssouci'de yazılmış *Essai sur les moeurs*'ünde (Ahlak Üzerine Deneme) "bilmediğini arzu etmek insanın tabiatında yoktur" diyerek, bu nedenle de insanın, "hayvan halini aşmak için yalnızca çok uzun bir zamana değil, uygun koşullara da ihtiyaç duyduğu"nu belirtmişti. Sanssouci, ziyaretçinin; doğanın mantık yoluyla nasıl ikna edilebileceğini, belli ki şifreli olan çiçek yatakları ve kasıtlı olarak düzenlenmiş manzaraların açığa vurduğu açılmış metinlerden baştan sona okunmuş olabileceğini, şiirsel besteler ve partisyonlarla yanısıtılabileceğini, barok amblemler ve yapaylıklar vasıtasıyla anlaşılabileceğini, bu sayede de doğal bilgi için ateşli bir arzuyu teşvik edebileceğini anlamasına izin verir. En azından, niyet buydu.

Ama Voltaire'in öğrettikleri, belki de Voltaire'in kendisi Friedrich'i hayal kırıklığına uğratmıştı; veya kendi kendisinin, genç bir adamken sanatta iktidarı aşan bir bilgelik ve ruhta hiçbir imparatorluk ordusunun kazanamayacağı başarılar olduğuna inanan yanıydı onu hayal kırıklığına uğratan. Kişi olarak kendini beğenmişliğiyle babasının kendini beğenmişliğine, veliahtın hayatı tanıyan, kültürlü kimliğiyle I. Friedrich'in kaba, hırslı kimliğine muhalefet etmişti. Prens Hal gibi Prens Friedrich de birden fark etti ki: "İçimdeki kan gelgiti / Şimdiye dek gururla boşuna akmıştı: / Şimdi dönüp denize çekiliyor, / Sellerle iç içe geçecek / Ve artık resmen haşmetle akacak." Voltaire böyle bir haşmetle alışverişi olsun istemezdi, ama *Hatırat*'ında şöyle bir itirafta bulunacaktı: "Onun cazibesine kapılmaktan kurtulamadım, çünkü espriliydi, zarifti ve çünkü kraldı, ki insani zaafımız göz önüne alınırsa, bu daima pek kandırıcı olur."

Novalis'e göre, Âdem Cennet Bahçesi'nden gönderildiğinde, Cennet'in paramparça olmuş kalıntıları bütün yeryüzüne ya-

yılmıştı ve Cennet'i tanımanın bunca zor olmasının nedeni de budur. Novalis bu parçaların bir şekilde biraraya getirilebileceğini, iskeletin doldurulacağını umuyordu. Belki genç Friedrich de aynı umudu beslemişti çünkü Voltaire ona, pratik, ampirik bir şekilde dünyayı ve insanlık halini öğrenmeye çalışan felsefe ve sanatın son derece önemli olduğuna inanmayı öğretmişti. Ancak daha yaşlı devlet adamı Friedrich'in böyle kültürlü fikirlere pek inancı yoktu. Öğrenci prens için bahçeler, kitaplar gibi, Cennet'in düzene sokulmuş parçaları, dünya hakkında bildiklerimizin yansımaları, gene de yaşayan ve meyve veren yapay yaratımlar, hayal gücümüzün gezinmesi ve rüyalarımızın kök salmasına mahsus düzenli uzamlardır, sanatımız ve zanaatımızın yaradılış hikâyesini kopyalamasını sağlayan araçlardır. Eğer İncil'in bize dediği şekilde, ten ot gibi olsaydı, o zaman uyarı da coşku diye okunabilirdi ve bizim de birbirini izleyen yazlar boyunca yeniden var olmak, toprakla dolu mezarları örterek ölümü fethetmek, Evrensel Kütüphane'deki kitaplar kadar çok sayıdaki yapraklarda pek çok, coşkun ve düzenli bir varlık sürdürmek için, otun yetisinin bir kısmına sahip olduğumuzun açıklaması diye okunabilirdi. Orta yaşlı Kral II. Friedrich için ise, sadece siyasi düzenin önemi var gibiydi.

Ancak Voltaire'in öğretilerinden bir şey gizlice kök salmış olmalı. Friedrich'e "Büyük" lakabını kazandıran Rossbach zaferinden dört yıl sonra, otuz dokuz yaşındaki kral yeniden ilk edebi emellerine döndü ve "Le Conte du violon" (Kemanın Hikâyesi) dediği şiirsel bir fabl yazdı. Sansoucci'nin sükûneti ve güzelliğinden uzakta, 1751'in son günlerinde, Breslau'da karalanan fabl, önce sadece üç, sonra iki, derken bir telle ve nihayet telsiz çalması istenen yetenekli bir kemancının hikâyesini anlatır, aşikâr bir sonuçla. Fabl, şöyle bitiyor:

> Bu hikâye boyunca, hoşunuza giderse,
> Bu hikmeti derleseniz keşke:
> Ne kadar hünerli olursanız olun
> Sanat yetersiz kalır, araç yoksa.

Cennetin Kapıları

"Hadi ama, biraz eğlenelim artık" diye düşündü Alice.

Alice Harikalar Diyarında, 7. Bölüm

"Güzel ve Çirkin"in en eski versiyonlarından biri, Apuleius'un ikinci yüzyılda bir ara Latince olarak anlattığı, bir kâhinin bir ejderhanın karısı olmasını emrettiği prensesin hikâyesidir. Prenses, ailesi tarafından terk edilmiş bir halde, ölüm korkusuyla, yas giysileri içinde bir dağın tepesinde kanatlı kocasını bekler. Canavar asla gelmez. Onun yerine bir meltem onu havaya kaldırır ve içinde altın ve gümüşten bir evin olduğu bir vadiye indirir. Bedenleri olmayan sesler karşılar onu, yiyecek ve içecek ikram eder, şarkı söylerler ona. Gece olunca ışıklar yakılmaz ve karanlıkta yakınında birini hisseder prenses. "Ben senin âşığın ve kocanım" der bir ses, ve esrarengiz bir şekilde prenses artık korkmaz. Görünmeyen eşiyle günlerce birlikte yaşar.

Bir akşam sesler ona kız kardeşlerinin eve yaklaştığını, onu aradığını söyler; prenses onları yeniden görmek ve onlara olup biten harika şeyleri anlatmak için büyük bir arzu duyar. Sesler onu gitmemesi için uyarır ama özlemi çok büyüktür. İsimlerini seslenerek onları karşılamaya koşar. Kız kardeşleri önce çok memnun görünürler, ama hikâyeyi duyunca ağlayarak karanlığın örtüsüne ihtiyacı olan bir koca tarafından aldatılmasına izin verdiği için

budala olduğunu söylerler. "Canavarca bir yanı olmalı, eğer kendini ışıkta sana göstermiyorsa" deyip prensese acırlar.

O gece, berbat bir keşfe hazırlanıp metin olmaya çalışarak, prenses bir yağ lambası yakar ve kocasının uyuduğu yere süzülür. Gördüğü bir ejderha değil, yastığında usulca nefes alıp veren olağanüstü güzellikte bir delikanlıdır. Çok memnun kalarak, lambayı söndürmek üzereyken bir damla sıcak yağ uyuyanın sol omuzuna damlar. Kocası uyanır, ışığı görür ve tek kelime etmeden kaçar.

Psyche onu algılamaya çalışınca Eros ortadan yok olur.

Bir ergen olarak, Buenos Aires'te sıcak bir öğleden sonrası evde Eros ve Psyche'yi okurken, hikâyenin ahlak dersine inanmamıştım. Babamın neredeyse kullanılmayan kütüphanesinde, onca gizli zevki bulduğum o yerde, sihirli bir şansın eseri olarak rüyalarıma süzülen ve okul bahçesi şakalarının konusu olan o şaşırtıcı ve ağza alınmaz şeyi bulacağımdan emindim. Hayal kırıklığına uğramadım. Eros'a, *Forever Amber* romanının şifon giysilerinin arasında, *Peyton Place*'in paramparça bir çevirisinde, Federico Garcia Lorca'nın bazı şiirlerinde, Alberto Moravia'nm *The Conformist*'inin* on üç yaşında tereddütle okuduğum yataklı vagon bölümünde, Roger Peyrefitte'in *Particular Friendships*'inde göz attım.

Ama Eros sırra kadem basmadı.

İki yıl sonra okuduklarımı, sevgilimin vücuduna ilk kez temas eden elimdeki gerçek duyumla mukayese edebildiğim zaman, bir kereliğine, edebiyatın yetersiz kaldığını teslim etmem gerekti. Ama o yasak sayfaların heyecanı kaldı. Soluk soluğa sıfatlar, utanmaz fiiller benim karışık duygularımı tanımlamada faydalı olmayabilir ama bana, o anda ve oracıkta, cesur, şaşırtıcı ve emsalsiz bir şey ilettiler.

Bu emsalsizliğin, bütün temel tecrübelerimize damgasını vurduğunu keşfedecektim. "Birlikte yaşarız, birbirimizi etkiler ve birbirimize tepki gösteririz" diye yazmıştı Aldous Huxley *Algının Kapıları*'nda, "ama daima ve her halükârda kendi başınayız. Din kurbanları arenaya el ele girer; tek başlarına çarmıha gerilirler. Âşıklar, kucaklaşarak yalıtılmış coşkularını tek bir kendini aşmışlıkta umutsuzca kaynaştırmaya çalışır; nafile. Do-

* *Il Conformista*, Türkçeye Firuzan Tekil tarafından *Düzen Adamı* diye çevrilmiştir (ed. n).

ğası gereği, cisim bulmuş her ruh yalnız halde ıstırap çekip zevk almaya mahkûmdur." En büyük mahremiyet ânında bile, erotik eylem, tek başına bir eylemdir.

Çağlar boyunca yazarlar bu tek başınalığı paylaşılmış hale getirme çabasında bulunmuştur. Hantal hiyerarşiler boyunca (cinsiyet görgü kuralları üzerine denemeler, ortaçağda saray kurları metinleri), mekanik bilimi vasıtasıyla (sevişme kullanma kılavuzları, antropoloji çalışmaları), örnekler vasıtasıyla (fabllar, romanlar, şiirler) her kültür, eğer kelimelerle aslına sadık bir şekilde betimlenebilirse, okur onu yeniden yaşayabilir ya da hatta öğrenebilir umuduyla erotik deneyimi kavramaya çalıştı; tıpkı belli bir nesnenin ölüleri hayata getirecek bir anıyı ya da anıtı muhafaza etmesini ummamız gibi.

Bu hüsnükuruntuyla dolu erotik edebiyatın evrensel bir kütüphanesinin ne kadar seçkin olacağını düşünmek şaşırtıcıdır: Sokrates'in aşkın tiplerini ve erdemlerini tartıştığı Platon diyalogları; Ovidius'un Roma İmparatorluğu'nda aşkı ele aldığı *Ars amatoria*'sı, ki burada Eros'a, tıpkı sofra görgüsü gibi toplumsal bir işlev gözüyle bakılır; Hazreti Süleyman ve kara Saba Melikesi'nin aşklarının çevrelerindeki dünyanın yansıması haline geldiği Neşideler Neşidesi; zevkin ahlakın bir unsuru sayıldığı Hindu Kama Sutra'sı ve Kalyana Malla; Arcipreste de Hita'nın, on dördüncü yüzyıl İspanya'sındaki, hikmetini popüler kaynaklardan alıyormuş süsü veren *Book of Loving Well*'i; on beşinci yüzyılda, Şeyh El Nefzavi'nin, erotik eylemleri İslam yasasına bağlayan *Bahname Itırlı Bahçe*'si; Alman *Minnereden* ya da ortaçağ âşıkane diskurları ki burada aşka da politika gibi kendi retoriği verilmiştir; ve Fransa'daki *Roman de la rose* ile Britanya'daki *The Faerie Queene* gibi soyut Aşk isminin bir kez daha, Eros'ta olduğu gibi, bir insan yüzü ya da ilahi yüz edindiği şiirsel alegoriler.

Bu ideal kütüphanede, daha tuhaf başka eserler de olacak: Mademoiselle de Scudéry'nin, ödülleri ve tehlikeleriyle erotik rotayı çizen bir harita olan *Carte de tendre*'ı da içeren on ciltlik romanı *Clélie* (1654-60); ayrıntılı ve sıkıcı kataloglarda bir insan grubunun maruz bırakılacağı cinsel varyasyonları belirtmiş olan Marquis de Sade'ın yazıları; onun neredeyse çağdaşı olan ve yurttaşlarının cinsel faaliyetleri merkezinde koskoca ütopya toplumları tasarlayan Charles Fourier; otobiyografik anılarında

hepsi Eros'u yeniden ele geçirmeye çalışan Giacomo Casanova, Ihara Saikaku, Benvenuto Cellini, Frank Harris, Anaïs Nin, Henry Miller ve John Rechy'nin günceleri.

Babamın kütüphanesinde bir koltuğa, hatırlamak dahi istediğimden fazla sayıda evde sonraki koltuklara kıvrılmışken, Eros'un her tür beklenmedik yerde ortaya çıkıp durduğunu keşfettim. İma edilen ya da hususi sayfada tarif edilen tecrübelerin tuhaf tabiatına rağmen, bu hikâyeler beni duygulandırdı, uyandırdı, bana sırlar fısıldadı. Başka bir diyara aktarılmış, konusundan başka tarafa çekilmiş erotik yazılar bazen o, temelde hususi olan eylemde bir miktar başarı sağlar, erotik arzunun baygınlıkları ve işkencelerin mistik karşılaşma için muazzam bir metaforik kelime dağarcığı halini alması gibi. San Juan de la Cruz'un tanımladığı erotik birleşmeyi ilk seferinde nasıl bir heyecanla okuduğumu hatırlıyorum.

Bu Roy Campbell'in çevirisi:*

Ah kılavuzum olan gece!
Ah sabahın gururundan daha sevgili karanlık,
Ah gece ki birleştirir âşığı
Sevilen geliniyle
Bedenlerini değiş tokuş ettirerek.

Kendimi kaybetmiş öyle kaldım
Yüzüm sevgilimin üstünde, serilmiş
Her tür çaba son bulmuş
Ve bütün kaygılar serbest kalmış
Attım zambakların arasına solsunlar diye.

Sonra, erotik ve mistik eylemi aynı zamanda coğrafi bir keşif eylemi olarak gören John Donne:

Ruhsat ver gezinen ellerime, bırak gitsinler
Öne, arkaya, araya, yukarı, aşağı.
Ah Amerikam benim! Yeni bulunmuş toprağım.

* Manguel, söz konusu metni İngilizceye çeviren Campbell'dan alıntı yapıyor. Türkçe çeviride özgün metin değil bu İngilizce çeviri temel alındı. (ed. n.)

Shakespeare döneminde erotik metinlerde coğrafi kelime dağarcığının kullanılması, parodisinin yapılmasına yetecek kadar sıradan bir hal almıştı. *Yanlışlıklar Komedyası*'nda Siraküzalı köle Dromio efendisine peşinden koşan hizmetçi kızın şüpheli cazibesini şöyle tanımlıyor: "Yuvarlacık, tıpkı küre gibi; onda ülkeler bulabilirim." Sonra devam ederek kalçalarında İrlanda'yı, elinin çorak ayasında İskoçya'yı, burnunda Amerika'yı keşfediyor, "hepsi yakutlar, lal taşları, safirlerle süslenmiş, zengin yanlarını İspanya'nın sıcak soluğuna bırakıyorlar."

William Cartwright, *The Royal Slave*'in (vaktiyle hem I. Charles'ın hem de Ben Jonson'un övgüsüne mazhar olmuş bir oyun) şaibeli on yedinci yüzyıl yazarı, ruhsal aşkı hakiki kaynağına iade eden aşağıdaki dizelerle daha iyi hatırlanmayı hak ediyor.

O aptal şeydim ben, vaktiyle yoğrulmuş
Bu ince Aşkı Yaşamak için;
Seks'ten Ruh'a tırmandım, Ruh'tan Düşünce'ye;
Ama orada hareket etmeyi düşünerek,
Tepeüstü yuvarlandım Düşünce'den Ruh'a ve sonra
Ruhtan bir kez daha düştüm Seks'e.

Zaman zaman, gelişigüzel okumalarımda, tek bir imgenin bir şiiri unutulmaz hale getirdiğini görüyordum. Bunlar İÖ 1700 cuvarında bir Sümer kadın şairin yarattığı dizeler. Şöyle yazıyor:

Genç kocama giderek
ben elma halini alırım
dalına tutunarak,
sapı çevreleyen
tatlı etimle.

Kimi nadir durumda, kaybedilmiş olanın erotik gücünü iletmek için tek gerekli olan tanım olmayışıdır. Anonim bir İngiliz şair, ortaçağ sonlarına doğru bir ara dörtlüklerin bu en meşhurunu yazdı;

Batı rüzgârı, ne zaman eseceksin,
Ne zaman yere düşecek küçük yağmur?
Tanrım, keşke aşkım kollarımda olsa,
Ben de yeniden yatağımda.

Roman ve hikâye ise başka bir konu.

Bütün erotik türlerin içinde bence işi en zor olan, roman ve hikâye. Erotik bir hikâye anlatmak, konusu kelimelerin dışında, zamanın dışında olan bir hikâye anlatmak, sadece nafile değil imkânsız bir görev gibi görünüyor. Şimdi herhangi bir konunun, kendi katıksız karmaşıklığı ya da basitliği içinde, kendisinin anlatılmasını imkânsız kıldığı; bir iskemle ya da bulut veya çocukluk anısının da kelimelerle, sevişmek kadar, bir rüya kadar, müzik kadar ifade edilemediği öne sürülebilir.

Değil oysa.

Çoğu dilde, tecrübeli bir zanaatkârın elinde, toplumun kendini rahat hissettiği eylemleri ve unsurları, siyasi hayvanlarının gündelik ıvır zıvırını makul ölçüde ileten değişken ve zengin bir söz dağarcığı vardır. Ancak toplumun korktuğu ya da anlamayı başaramadığı şeye, beni babamın kütüphanesinin kapısını ihtiyatlı bir bakışla kollamak zorunda bırakan şeye, insan içinde yasak halini alana, hatta ağza alınmaz olana yaklaşmamız için uygun kelimeler verilmemiştir. "Bir rüyanın gerçek rotasını izleyecek bir rüya yazmak, bütün istikrarsızlıkları, egzantriklikleri ve amaçsızlığıyla" diye şikâyet etmişti Nathaniel Hawthorne *American Notebooks*'ta, "dünyanın bu yaşlı çağına kadar böyle bir şey asla yazılmamıştır." Aynı şeyi erotik edim için de söyleyebilirdi.

Özellikle İngiliz dili, erotik bir söz dağarcığına sahip olmadığı için işleri büsbütün zorlaştırır. Cinsel organlar, cinsel edimler, onları tanımlayacak kelimeleri ya biyoloji biliminden ya da küfür sözlüğünden ödünç alır. Fiziki güzelliklerin mucizesini ve zevkin sevincini tanımlayacak kelimeler, ister tarafsız ister kaba olsun, mucize gibi yüceltilmesi gerekeni mahkûm eder, aseptik hale getirir ya da onunla alay eder. İspanyolca, Almanca, İtalyanca ve Portekizce de aynı zaafran mustariptir. Fransızca belki biraz daha talihlidir. Çiftleşmek için, anlamını "öpüşmek" kelimesinden alan *baiser*; penis için huş ağacı anlamına da ge-

len *verge,* ağaçlarla bağlantılı olarak *verger,* "meyve bahçesi" de demektir; *petite mort,* "küçük ölüm", orgazma vardıktan sonraki mest olma ânı için, ki ölümün ebediyetini alıp bu dünyayı keyifle terk etme duygusunu koruyan küçültme sıfatındaki sevgi ifadesinin, *fuck, prick* ve *come*'ın bariz cinsellik anlamından pek azına sahiptir. Vagina ise (sürpriz, sürpriz) Fransızcada da İngilizcedeki gibi az saygı görür ve *con, cunt*'tan hiç de daha iyi değildir. İngilizcede erotik bir hikâye yazmak ya da böyle bir hikâyeyi İngilizceye çevirmek, yazarın mecradan yararlanmada yeni ve usta yöntemler edinmesini gerektirir ve okura da, anlamın normal eğilimine karşı ya da tamamen ayrı bir dil düşgücü boyunca, toplumun konuşulmadan kalmasını buyurduğu bir tecrübeye doğru yol gösterilir. Bilge Montaigne, "Cinselliği" demişti, "sessizliğin bölgesine yerleştirdik."

İyi ama niye Psyche'nin Eros'a bakmamasına karar verdim?

Yahudi-Hıristiyan dünyasında, Eros'un yasaklanması, kilisede Aziz Augustinus'un sesinde ifade bulur, bütün ortaçağ boyunca yankılanmış ve hâlâ çınlayan, günümüzün sansür toplantı odalarında çarpıtılmış bir sestir bu. Augustinus, zamparalıkla ve âlem yaparak geçen (bu hoş, vaizce kelimeleri kullanmak adına) bir gençliğin ardından, mutlu bir hayat arayışına dönüp bakarak, nihai mutluluk demek olan *eudaemonia*'nın, bedeni ruha, ruhu da Tanrı'ya tabi kılmazsak elde edilemeyeceği sonucuna varır. Bedensel aşk, eros, yüz kızartıcıdır ve sadece *amor,* ruhsal aşk, Tanrı'yı içimizde hissetmeye, kutsal sevgiye, hem insan bedenini hem de ruhunu aşan, aşk şöleninin kendisine öncülük edebilir. Augustinus'tan iki yüzyıl sonra Konstantinopolisli Aziz Maximus, şu kelimelerle ifade etmişti: "Aşk ruhun, var olan hiçbir şeyi Tanrı bilgisine tercih etmediği o iyi yaradılışıdır. Ama, eğer dünyevi bir şeye bağlıysa, hiç kimse böyle bir aşk durumuna gelemez. Aşk" diye sonuca varıyor Aziz Maximus, "erotik tutkunun yokluğundan doğar." Bu, Eros'u evreni bir arada tutan bağlayıcı güç (gerçek, fiziksel anlamda) kuvvet sayan Platon'un çağdaşlarından dağlar kadar farklı.

Erotik tutkunun, tenin kınanması, çoğu ataerkil toplumun kadınlara baştan çıkarıcı, Havva Ana, Âdem'in her günkü düşüşünden sorumlu olan damgası vurmasına izin verir. Kabahat

onda olduğu için, erkeğin ona hükmetmeye doğallıkla hakkı vardır ve bu yasadan herhangi bir sapma, ister kadın ister erkek tarafından olsun, haince ve günahkârca olduğu için cezalandırılabilir. Sansür donanımı tamamen erkeklerin tanımladığı heteroseksüel stereotipleri korumak için inşa edilmiştir ve bunun sonucu olarak, kadın düşmanlığı ve homofobi hem mazur görülür, hem teşvik edilir ve kadınlar ile eşcinsellere kısıtlı ve değerini yitirmiş roller tahsis edilir. (Ve çocuklar: Çocukların cinselliğini toplumsal hayattan kesip çıkarırız, ancak perdede ve moda sayfalarında, görünürde zararsız kisveler altında ortaya çıkmasına izin veririz; Graham Greene'in, Shirley Temple filmlerini incelerken belirttiği gibi.)

Pornografinin bu çifte standarda ihtiyacı vardır. Pornografide, erotik; hem erkek hem kadının, ister eşcinsel ister heteroseksüel, kendilerinin ve diğerini daha derinden anlamaya çalıştıkları bir dünyanın tamamlayıcı parçası olmamalıdır. Pornografik olmak için, erotik olan bağlamından ameliyatla kesilip alınmalı ve mahkûm edilmiş olanın sert kliniksel tanımlarına bağlı kalmalıdır. Pornografi, onu hemen tahrikten başka bir amaçla çiğnememek üzere, resmi normalliği sadıkane bağrına basmalıdır. Pornografi ya da eski adıyla "şehvet düşkünlüğü" bu resmi standartlar olmaksızın varolamaz. "Cinsel olarak ahlaksız" anlamına gelen *licertious, licence* kelimesinden (ruhsat) gelir; (kural dışına çıkma ruhsatı). İşte toplumlarımız bunun için, resmi "normal" ya da "edepli" davranış fikirlerini bağrına basan pornografinin belirli bağlamlarda varolmasına izin verir ama iktidarda olanların yetkisinin üstü kapalı olarak sorgulandığı sanatsal erotik ifadeyi cansiperane kovuşturur. *Ulysses* müstehcenlik iddiasıyla yargılanırken, "Kız" dergileri mazbut kahverengi kâğıt torbalarda satın alınabiliyordu; *Günaha Son Çağrı* ya da *How to Make Love to a Negro*'yu gösteren salonların kapıları önünde gösteri düzenlenirken, birkaç adım ötede porno filmler gösteriliyordu.

Erotik edebiyat yıkıcıdır; pornografi değildir. Aslında pornografi gericidir, değişime karşıdır. Vladimir Nabokov, *Lolita*'ya, metin bittikten sonra yazdığı notlarda "Pornografik romanlarda" diyor, "eylem, klişelerin çiftleşmesiyle sınırlanmıştır. Üslup, yapı, betimlemeler, okurun dikkatini, kendi ruhsuz arzusundan başka yere çekmemelidir." Pornografi, dogmatik edebiyatın bü-

tün geleneklerini izler: Dini risaleler, siyasi tumturaklı sözler, ticari reklamcılık. Erotik edebiyat, başarılı olacaksa eğer, yeni gelenekler kurmalı, onu lanetleyen toplumun sözlerine yeni anlam kazandırmalı ve okurlarına, doğası gereği mahrem olması gereken bir bilgi hakkında malumat vermelidir. Dünyayı, merkezi konumda ve tamamen kişiye özel olması gereken bir yerden keşfe çıkmak, erotik edebiyata ürkütücü gücünü verir.

Mistik olan içinse, bütün evren erotik bir nesnedir ve bütün beden (zihin ve ruh dahil) erotik hazzın öznesidir. Aynı şey, sadece penis ile klitorisin değil ama ellerin, anusun, ağzın, saçın, ayak tabanlarının, hayret verici bedenlerimizin her santiminin haz yerleri olduğunu keşfeden her insan için de geçerlidir. Duyuları fiziksel ve zihinsel olarak tahrik eden ve William Blake'in "Cennetin Kapıları" dediği şeyi önümüzde açan şey, daima esrarlı bir şeydir ve bizim de nihayetinde anlayacağımız gibi, biçimi de hakkında hiçbir şey bilmediğimiz yasalara tabidir. Bir kadını, bir erkeği, bir çocuğu sevdiğimizi kabul ederiz. Peki niye bir ceylanı, bir taşı, bir ayakkabıyı, geceleri gökyüzünü değil?

D. H. Lawrence'ın *Âşık Kadınlar*'ında, Rupert Birkin'in arzu nesnesi bitki örtüsünün kendisidir:

> Yapışkan, serin genç sümbüller arasında yatıp yuvarlanmak, karınüstü yatıp sırtını avuç avuç güzel ıslak otlarla, nefes kadar yumuşak, herhangi bir kadının temasından yumuşak ve daha narin ve daha güzel ince ıslak otlarla örtmek; sonra da insanın uyluğuna çam dallarının canlı koyu renk tüylerini batırması; sonra da insanın omuzlarında fındığın hafif kırbacını, acıtan kırbacı hissetmesi ve sonra da gümüşi huş gövdesini göğsünde sımsıkı tutmak, yumuşaklığını, sertliğini, yaşayan düğümleri ve çıkıntılarıyla: Bu iyiydi, bunun hepsi çok iyiydi, çok tatmin edici.

John Collier'in *His Monkey Wife*'ında Eros bir İngilizce hocası olan Mr. Fatigay'in çılgınca âşık olduğu Emily adlı bir şempanzedir:

> "Emily!" dedi. "Meleğim! Aradığım! Aşkım!" Bu son kelimede Emily yukarı baktı ve ona elini uzattı. Uzun ve seyrek tüylerinin altından gözüne erik moru bir ten çarpıyordu. Ruhu, o

kapkara, ışık saçan gözlerin derinliklerine doğru hiç şapırtısız kayıverdi. Emily alçak sesle birkaç kelime söyledi, çabucak, kendi dilinde. Tutma yeteneği olan ayaklar yatağın yanında eriyip akan mumu sımsıkı kavradı ve karanlık, kadifedeki bir dalgalanma gibi, son mutlu iç çekişi kabul etti.

Cynthia Ozick'in "The Pagan Rabbi"sinde Eros bir ağaçtır: Parmaklarımı ağacın kabuğunun çivi yazısındaki aralıklarla meşgul ettim. Sonra alnım ağaca dayalı, iki kolumla ölçmek için sarıldım ona. Ellerim öte yanda birleşti. Genç dar bir bitkiydi, hangi familyadan olduğunu bilmiyordum. En alttaki dala uzandım, bir yaprak kopardım ve bıraktım dilim onun çevresinde, biçimini saptamak için hayretle dalgın dalgın dolaşsın: Meşe. Tadı yapışkandı, heyecanlandırıcı şekilde acıydı. Sonra bir elimi (diğerini beline dolanmış halde bırakarak) o en alçaktaki dalın (iğrenç bir şekilde *crotch** denen) çatalına ve zarif ve cidden sıkı gövdeye koydum ve o mucizevi birleşme yerini, yavaş yavaş zindeliğe dönüşen belli bir gevşeklikle okşadım.

Bu da *Bear*'de bir kadın ile bir hayvan arasındaki aşkî karşılaşmayı tanımlayan Marian Engel:

Yaladı. Yokladı. Kadın aradığı bir pireydi sanki. Meme uçlarını yalayıp kaskatı hale getirdi, göbeğini ovup temizledi. Kadın küçük kişnemelerle onu güneye yönlendirdi.

Kalçalarını salladı ve onun işini kolaylaştırdı.

"Ayı, ayı" diye fısıldadı, kulaklarıyla oynayarak. Kaslı ama aynı zamanda bir yılan balığı gibi kendini uzatabilen dili, bütün gizli yerlerini buldu. Ve daha önce hiçbir insanın yapamadığı şekilde onun hazzını uzattı. Kadın gelirken ağladı, ayı onun gözyaşlarını yaladı.

İngiliz yazar J. R. Ackerley ise köpeği Tulip'e olan aşkını şu kelimelerle tasvir ediyor:

İç karartıcı günü erkenden sona erdirmek için yatmaya gidiyorum, ama [Tulip] bir anda yanımda, yastığıma dayanıp oturmuş, sırtı dönük, yer değiştiriyor, yalıyor, soluk soluğa nefes alıyor, yer değiştiriyor, yüzüme bakıyor: Kolumu çekiyor. Tatlı

* crotch: apış arası (ç. n.)

> yaratık, ne yapıyorum sana? Loşlukta elimi uzatıyor ve küçük meme uçlarını okşuyorum... Soluk soluğa nefes alarak, elim onu okşarken gevşekçe oturuyor, kulakları yassılmış, başı öne düşmüş, pencerelerin ötesindeki geceyi boş gözlerle süzüyor. Yavaş yavaş rahatlıyor, heyecanı diniyor. Elim onun üstünde yavaş yavaş uykuya dalıyor.

Âşığın kopmuş kafası bile erotik bir nesne halini alabilir, Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ta Mathilde'e Julien'dan kalanları arattığında olduğu gibi:

> Mathilde'in odada telaşla dolaştığını duydu. Birkaç mum yakıyordu. Fouqué bakacak kadar kuvvet topladığında, onun önüne, küçük mermer bir masaya, Julien'in başını koymuş olduğunu ve alnından öptüğünü gördü.

Şaşırtacak kadar çok çeşitlilikte nesneler ve öznelerden, eylemler ve varyasyonlardan, duygular ve korkulardan sanat yaratımı göreviyle karşı karşıya kalmış; özellikle başka amaçlarla tasarlanmış bir kelime hazinesiyle kısıtlanmış; pornografi ile duygusallık, biyoloji ile edebiyat parçalamak, nazenin olan ile fazlasıyla aşikâr olan arasındaki riskli çizgiden yürüyen; politika, eğitim ve dinin sansür eden güçleri vasıtasıyla yerleşik iktidarın aristokrasilerini muhafazaya niyetli toplumların tehdidi altındaki erotik edebiyatın yalnızca bunca zaman varlığını sürdürmüş olmakla kalmayıp daha cesur, parlak, kendine güvenli bir hal almış olması ve arzu nesnelerinin çok renkli sonsuzluğunu kovalaması bir mucizedir.

Derkenar: Ben, erotik edimin kendisi gibi, okuma ediminin de nihayetinde anonim olması gerektiğine inanıyorum. Kitaba ya da yatağa, yanımızda geçmişimizin önyargılarını artık taşımaksızın ve o vuslat ânı için toplumsal tuzaklarımızı bir kenara bırakarak, Alice'in Ayna Ormanı'na girmesi gibi girmeliyiz. Okurken ya da sevişirken, kendimizi, San Juan'ın imgesini ödünç alacak olursak, dönüştüğümüz diğerinde kaybedebilmeliyiz: Okurdan yazara oradan okura, âşıktan âşığa oradan âşığa dönüşerek. "Jouir de la lecture" "okumaktan keyif almak" der Fransızlar, ki onlar için orgazma erişmek ve zevk almak tek ve ortak bir kelimeyle ifade edilir.

Zaman ve Efkârlı Şövalye

"Sen de Zaman'ı benim kadar iyi bilseydin" dedi Şapkacı, "onu ziyan etmekten söz etmezdin."

Alice Harikalar Diyarında, 7. Bölüm

Don Quijote'nin hikâyesi neredeyse sona erdiğinde, bütün bu çılgınlığı tedavi edebileceğine inanan azametli entelektüel Sansón Carrasco, Beyaz Ay Şövalyesi olduğunu söyleyerek ve hanımının Dulcinea'dan çok daha güzel olduğuna yemin ederek, ihtiyar centilmeni düelloya zorlar. Don Quijote hasmına hücum eder, fena halde incinmiş şekilde yere düşer ve doğrulamamış haldeyken Carrasco'nun eğer o, Don Quijote, tam bir yıl boyunca "ya da benim karar vereceğim süre boyunca" evine çekilmeyi kabul ederse, Dulcinea'nın daha üstün güzelliğini kabul edeceğini söylediğini duyar. Yenik Don Quijote rızasını verir. Sonraki sayfalarda birkaç olay, daha fazla halüsinasyon ve daha fazla büyülenme meydana gelir, ama Don Quijote vaadinin sonucu olarak Sancho ile köyüne döner ve yatağına yatırılmasını ister; bir hafta sonra orada, bir kez daha Alonso Quijano olarak (perişan haldeki yazar Sidi Hamid Benengeli'nin bize dediği gibi), "ruhundan vazgeçti: Yani, öldü demek istiyorum."

Sansón Carrasco'nun Don Quijote'den istediği bir yılı askıya alma vaadi, kahramanımız için imkânsız bir zaman dönemidir. Bir yıl hatta belki de bir an bile Don Quijote olmayı bırakmak,

zamanın durmasını istemek demektir. Don Quijote aynı zamanda hem kendisi olmaktan vazgeçip hem de yaşamaya devam edemez. Don Quijote kendi okumalarının bir yaratısıdır ve onun, bütün gaddarlığı ve şiddetiyle madden canlı olan dünyası, sadece bir okur olarak faaliyeti sayesinde bileceği bir şeydir. Don Quijote için daha önce okunmamış olan hiçbir şey var değildir, daha doğrusu, kitaplarında başlayıp bitmeyen hiçbir şey var değildir. Bunun bir sonucu olarak da, Don Quijote hayatının dönüştüğü hikâyeyi sürdürmek için, şövalye gibi davranmak için okumalarının canlandırılmasını kendinden esirgeyemez; çünkü Alonso Quijano hayal kitabını okumayı bırakır bırakmaz, Don Quijote'nin ölmesi gerekir. Don Quijote'nin zamanı, Alonso Quijano'nun ona bağışlamayı kabul ettiği anlardan ibarettir.

Don Quijote (Alonso Quijano'nun bildiği gibi) Sidi Hamid'in kitabının kapakları arasında varlığını sürdürür: Okur için bu tek gerçek hikâyedir ve aynı zamanda başka hikâyeler olamaz. İşte bu yüzden 2. kısmın son bölümlerinde karakterlerin Cervantes'in yazdığı şövalyenin maceralarının ilk bölümü başarı kazandıktan sonra, Avellaneda'nın yayımladığı sahte *Don Quijote* devam kitabı hakkında konuşmaları rastlantısal değildir. İhtiyar şövalyeye duyduğu karşılıksız aşk yüzünden ölmüş gibi yapan hizmetçi Altisidora, Cehennem'e inişini tasvir eder ve orada kitaplarla top oynayan ve Avellaneda'nın eserini paramparça eden bir grup şeytan gördüğünü söyler. Şeytanlardan biri "Öyle kötü bir kitap ki" der, "bile isteye daha kötüsünü yapayım desem, beceremezdim." Alonso Quijano'nun son isteği ve vasiyetini dikte ederken, vasiyeti uygulayacak kişinin sözde yazardan "böylesine muazzam ve hacimli bir saçmalık" yazmasına fırsat verdiği için özür dilemesini ister. Bu özürde ifade edilmeden anlaşılan şey, şimdi okurun elinde tuttuğu kitabın değil, Avellaneda'nın kitabının saçma olduğudur. Sahte kurmaca (ziyan olmuş zaman, asılsızlık, nafile yalanlar) ve hakiki kurmaca (gerçek zamanın kaydı, şeylerin aslen oldukları gibi kaydı) bir arada var olamaz ve olmamalı. Ve görünürde büyü ve sihire inanan biri olan Don Quijote, asla gerçek ile asılsızlığı karıştırmaz. Don Quijote'nin zamanı, gerçek dünyanın zamanıdır, bir hikâyede anlatabildiğimiz için bizim kavrayabildiğimiz zaman.

Sansón Carrasco'nun Don Quijote'den talep ettiği eylemsizlik yılı, sahte zamana, varolmayışın zamanına aittir. Bu, gerçek ve edebi cehenneme mahkûm edilmiş olanların tanımladığı zamandır; insanlık dışı bir zaman, acı dışında hiçbir şeyin varlığının olmadığı ve ıstırap çeken kişinin kendimize tanınır bir kimlik bahşetmemizi sağlayan her şeyi kaybettiği bir sonsuzluk türü. Aynaların olmadığı bir zamandır ya da sadece boşluğu yansıtan sahte aynalar zamanı, aptallaştıran ve dikkati çeken bir ticari ve siyasi reklam zamanı, tüketicinin kendini unutup başka biri olmak, arzusunu sadece yapay, yararsız ve steril olanla özdeşleştiren biri haline gelmek için eğitildiği bir zaman. Bu, Don Quijote'ye göre, kütüphanesinin yok olmasına neden olan büyücü gibi, tecimsel dünyanın büyücülerinin bize dilediği zamandır (aslında sansürcü rahip ve berber tarafından kütüphanenin önüne duvar çekilmişti): "Çünkü sanatı ve edebiyatı ona, tercih ettiği bir şövalye ile alışılmadık türden bir çarpışma için geri dönmem ve onu yenmem gerektiğini öğrettiği için."

Bu sahte zamana karşı, Don Quijote'nin zamanı, Cervantes'in bizim için yarattığı iki ciltlik, daima değişen boşlukta akar gider. Bu zamanda –hakiki, zengin, mucize dolu– biz, onun okurları için, belki de ötekilerden daha esrarengiz olmadığı halde, hiç değilse daha şaşırtıcı ve endişelendirici bir an vardır. Bu an, okurun Miguel de Cervantes'i, yazarı unutup sadece Quijote'nin gerçekliğine inandığı andır.

Herkes (hatta Cervantes'in kitaplarını okumayanlar bile) Don Quijote'yi bilir. Onun yanında Cervantes adeta tayf gibi bir şeydir, romanda çok küçük bir karakter, zaman zaman olaylar hakkında bir yorumda bulunan, ya da fikir beyan eden bir davetsiz misafir, bir gün bir Toledo pazarında bir tomar kâğıt bulup bunları çevirtmiş, böylece de unutulmaz şövalyenin maceralarını okumamızı sağlamış, acelesi olmayan bir okur. Cervantes'in fiziksel özellikleri bile zamanla kendi icat ettiği şeyler olup çıkar, on dokuzuncu yüzyılda romanı resimleyenlerin hem yazarı hem de kurmaca kahramanı tek ve aynı görecekleri kadar iyice yerleşmiş bir gasp olayıdır bu. Eski gravürlerin saçını kazıtmış şövalyesi yok olur ve onun yerini, Cervantes'in yüz hatlarına sahip bir centilmen alır. "Kartal yüzlü... şahin burunlu... gümüş

rengi sakal... ne minik ne de kocaman olan dişler, çünkü sadece altı dişi vardır ve bunlar da hiç korunmamış ve daha da beter olmaya meyilli... bedeni iki aşırı uç arasında, ne çok büyük ne de çok küçük... omuzlar biraz eğik, pek de ayağına çabuk değil." Cervantes altmış altı yaşında kendini böyle tarif ediyor, sanki romanda tasvir ettiği haliyle Don Quijote'nin karakterine bürünmüş gibi: "Yaşı elliye yakın... kuru, fındık rengi, dakikası dakikasına uymaz... kalm derili, kırışmış, ince yüzlü." Bu edebi yaratı kitabın zamanında hayat bulurken, yazarın kendisi edebiyat tarihi zamanında solup gidiyor, akademik çevrenin korularında bir hayalete dönüşüyor.

Muhtemelen Cervantes kaderinin bu olacağını tahmin etmişti. Birinci kısmın altıncı bölümünde rahip ve berber Don Quijote'nin kütüphanesini, duvarla kapatmadan önce boşaltır ve burada López Maldonado'nın *Cancionero*'sunun yanı başında Miguel de Cervantes'in bitmemiş *Galatea*'sını bulduklarında, bu baş döndürücü oyunun ilk olayı meydana gelir. Cervantes artık Don Quijote onu okuduğu ve kitabını rafa koyduğu için vardır ve *La Galatea* da, rahip kendisinin yazarın eski arkadaşı olduğunu söylediği için yok edilmekten kurtulmuştur. Böylece okur kendini ilk uçurumun kenarında bulur: Eğer okuduğu sayfaların kurmaca olması düşünülmüşse, o sayfaların yazarı şimdi kurmacanın bir parçası ve hikâyenin tanığı (hikâyeye katılmaya çağrılan okur), artık gündelik hayatın alışıldık zamanına değil, akışı sadece inanma edimine, o kurmacanın gerçekliğine inanmaya bağlı bir hayali varlıklar zamanına aittir.

Cervantes (Cervantes dediğimiz hayali figür) bu kurmaca zamana tekrar tekrar kılavuzluk eder, onu başka yöne çevirir. Sadece altı bölüm sonra, bir maceranın ortasında Cervantes, Don Quijote'nin hikâyesine nasıl devam edeceğini bilmediğini itiraf ettiğinde, bir mucize olur. Bir gün kendini Toledo'da bulan Cervantes, bize, Arapça harflerle yazılmış kâğıtlarla dolu bir dosya bulduğunu ve kendisi okuyamadığı için, bunları ona tercüme etsin diye bir *morisco aljaimado** (İspanyolca konuşan Arap) aradığını söyler. Elyazmasının, Don Quijote'nin bütün hikâyesini

* Arap harfleriyle yazılan İspanyolcayı okuyabilen. (ed. n.)

kâğıda dökmüş olan Sidi Hamid Benengeli diye birine ait olduğunu keşfeder. Yani: Hareket noktamıza göre ya Sidi Hamid Benengeli Don Quijote'nin bir *morisco* tarafından Cervantes için –daha önceki bölümlerde bir karakter olan Cervantes– tercüme edilen hikâyesini anlatır, ya da Don Quijote'nin kütüphanesinde bulunan bir kitabın yazarı olan, Cervantes adlı karakter, *aljaimía* dilinde, Arapça harflerle transkripsiyonu yapılmış bir Romans dilinde yazan bir Arap yazarın elyazmasında şövalyenin ilk maceralarını neyin izlediğinin hikâyesini tercümana okutur. Elimizde tuttuğumuz kitap öyle bir şeydir ki, hangi sayfasını açarsak açalım bilinen zaman yok olup gider ve Don Quijote'nin kendisinin açıkladığı gibi, kurmacayı "daha gerçek" hale getirmek için kurmacanın zamanı halini alır.

Cervantes'in kurmacası gerçekliği "daha gerçek" hale getirmek için onu öyle bir içine alır ki, sonunda kendini yeyip yutar. 2. kısmın ikinci bölümünde, Sansón Carrasco, Sancho'ya maceralarının "*The Ingenious Knight Don Quijote de la Mancha* başlıklı bir kitapta anlatıldığını bildirir (Carrasco kitabı akademik yayınlarının ciddiyetiyle tanınan bir kent olan Salamanca'da okumuştur). Sancho bunu duyunca korkuyla istavroz çıkarır; aynı şey okur için de geçerlidir, çünkü okuduğu kitabın ilk kısmı şimdi okumakta olduğu kısmın karakterleri tarafından da okunmuşsa o zaman kendisi, yani kanlı canlı bir yaratık da, o aracın, o kandırmacanın, o hayali dünyanın bir kısmıdır, hayaletler arasında bir hayalettir; kendi iradesinin değil ama başka bir adamın, toz ve külden oluşmayan ve vaktiyle adı Miguel de Cervantes olan bir adamın hizmetkârıdır.

Hiç şüphesiz Cervantes okurlarına tuttuğu aynanın farkındaydı. İkinci kısmın sonlarına doğru bilgili bir din adamı Don Quijote'ye, eğer güzelden başka bir şey iseler bazı kitapların nasıl olup da öğretmeden haz verdiğini anlamadığını söyler. Din adamı için, "Ruhta tasarlanmış haz, görme duyusu ya da hayal gücünün öne çıkardığı şeylerde görülen ya da gözlemlenen güzellik ve dengeye ait olmalıdır; çünkü içinde çirkinlik ya da kusur taşıyan hiçbir şey hiçbir şekilde memnuniyet yaratamaz." Din adamının onayladığı dünya, mükemmel sterillik, anlamsız güzellik, içi boş yaratılar dünyasıdır; onlar için her şeyin lekesiz

bir şekilde aseptik ve zamanın da içinde hiçbir sorumluluk ya da üzüntü barındırmayan nihayetsiz bir varolma hali olduğu, günümüz modelleri ya da sitkom karakterleri gibi. Toplumun zamanın gerçek geçişinin üstünü örtüp gizlediği bu derinliksiz ve sınırsız zamanın karşısına Don Quijote bir etik eylem zamanı çıkarır, her edimin iyi ya da kötü, adil ya da adaletsiz sonuçları olan bir zaman. Bilinçsiz olarak içinde varlığımızı sürdürdüğümüz muazzam ve anonim bir magmadansa, Don Quijote içinde yaşadığımız ve üretken olduğumuz, bilinçlerimizin bize kendi imgemizi daha tam bir şekilde sunmak amacıyla çalıştığı, din adamının zamanının bilmemizi engellediği her kimse o olduğumuz bir zaman sunar. Bu zamanda, bu hakikaten gerçek zamanda, Don Quijote "her türlü yanlışını bozarak ve kendimizi bir kez üstesinden gelindi mi bize ebedi şan ve şöhret bahşedecek durumlara ve tehlikelere tabi tutarak" yaşamalıyız der. Cervantes bize bunun varolduğumuzu doğrulayabilmek için anlattığımız hikâyelerin zamanı olduğunu söyler.

Aziz Augustinus'un Bilgisayarı

"Ama büyük bir avantajı var, insanın belleği iki yönde de çalışıyor."

Aynanın İçinden, 5. Bölüm

On altıncı yüzyılın ilk yıllarında, Venedik'teki San Giorgio degli Schiavoni loncasının büyükleri, ressam Vittore Carpaccio'ya dördüncü yüzyıl okuru ve âlimi Aziz Hieronymus'un hayatını resimlerle gösteren bir dizi sahne ısmarladı. Şimdi küçük, karartılmış galeri salonuna girdiğinizde sağda yüksekte olan son sahne, Aziz Hieronymus'un değil, onun çağdaşı olan Hippolu Aziz Augustinus'un portresidir. Orta çağlardan bu yana popüler olan bir hikâyeye göre, Aziz Augustinus, Aziz Hieronymus'a yazıp ebedi güzellik konusunda fikrini sormak için yazı masasına oturmuşken oda ışıkla dolmuş ve Augustinus kendisine Hieronymus'un ruhunun semalara yükseldiğini söyleyen bir ses duymuş.

Carpaccio'nun Augustinus'u yerleştirdiği oda, Kitab-ı Mukaddes'in Latince versiyonundan sorumlu ve çevirmenlerin koruyucu azizi Aziz Hieronymus'un ruhuna olduğu kadar, *Confessions* (*İtiraflar*) yazarına da layık çağdaş bir Venedik çalışma odası: Yüksek bir rafta öne dönük ince ciltler, altına sıralanmış narin süs eşyaları, pirinç kakmalı deri bir koltuk ve su basmasına karşı eğimli zeminden yükseltilmiş küçük bir yazı masası, en

solda kapının arkasında uzakta dönen bir rahlesi olan bir masa; azizin çalışma alanı, açık kitaplar ve yılların yazarın masasına taşıyıp getirdiği özel eşyalarla karmakarışık: Bir deniz kabuğu, bir zil, gümüş bir kutu. Duvarda ortadaki oyukta yükselen İsa heykeli, Augustinus'un öteberisi arasında duran bir Venüs biblosuna bakıyor; Her ikisi de, farklı yüzeylerde olsa da, aynı insan dünyasında yaşıyorlar: Augustinus'un zevklerinden azat edilmek için dua ettiği ten ("ama şu anda değil") ve Logos, Tanrı'nm başlangıçta olan ve yankısını bir öğleden sonra Augustinus'un duyduğu Kelamı. İtaatkâr bir mesafeden, küçük beyaz çok tüylü bir köpek umutla gözlüyor.

Bu yer bir okurun hem geçmişini hem de bugününü temsil ediyor. Tarihi sadakat için nedamet getirmek, belki de on dokuzuncu yüzyıldan ve John Ruskin'in Rafael öncesi "mutlak, uzlaşmaz hakikat... en ufak ayrıntısına kadar" inancından daha eski olmayan modern bir icat olduğu için, anakronizm Carpaccio açısından bir şey ifade etmiyordu. Augustinus'un dördüncü yüzyıldaki çalışma odası ve kitapları, Carpaccio ve çağdaşları için temelde kendilerininkinden farklı değildi. Tomarlar ya da elyazmaları tutturulmuş parşömen yaprakları ya da Aldus Manutius'un, Carpaccio loncada çalışmaya başlamadan birkaç yıl önce basmış olduğu nefis cep kitapları, kitabın değişken biçimleriydi; değişen ve değişmeyi sürdürecek olan, ama tek ve aynı da kalan kitabın. Carpaccio'nun onu gördüğü anlamda, Augustinus'un çalışma odası benimki gibiydi de, sıradan bir okurun diyarı: Sıra sıra kitaplar ve hatırlanmaya değer şeyler, hamarat masa, yarıda kalmış iş, önündeki açık sayfanın tohumunu ektiği sorulara cevap versin diye bir ses bekleyen okur – kendi sesi mi? yazarınki mi? yoksa bir ruhun mu?

Okurların kardeşliği cömert bir kardeşlik olduğuna göre, ya da bize öyle deniyor, bir an için kendimi Carpaccio'nun muhterem okurunun yanına yerleştirmeme izin verin, o kendi masasında, ben kendi masamda. Okumamız –Augustinus'unki, Carpaccio'nunki ve benimki– geçen yüzyıllarda değişmiş midir? Değiştiyse eğer, nasıl değişti?

Bir sayfa ya da bir ekranda bir metin okurken, sessizce okurum. İnanılmayacak kadar karmaşık bir süreç ya da süreçler di-

zisiyle, beynimin belirli bölümlerindeki nöron kümeleri gözlerimin gördüğü metnin şifresini çözer ve onu tarafımca anlaşılır hale getirir, kulaklarım için sözleri söyleme avantajı olmaksızın. Bu sessiz okuma sandığımız kadar kadim bir sanat değildir.

Aziz Augustinus için benim sessiz faaliyetim, anlaşılmaz olmasa bile, hiç değilse şaşırtıcı olurdu. Augustinus, *Confessions / İtiraflar*'ın meşhur bir pasajında, Milano'daki hücresinde sessizce okurken Aziz Ambrosius'u nasıl tuhaf bir şekilde bastığını yazıyor. "Okurken" diye hatırlıyor Augustinus, "gözleri sayfayı tarıyordu ve kalbi anlamı araştırıyordu, ama sesi suskun, dili de hareketsizdi." Augustinus, dördüncü yüzyılda, kadim Yunanlılar ile Romalıların okuduğu gibi okurdu: Noktalar ve büyük harfler olmadan birbirine bağlı harf dizilerini anlamlandırabilmek için yüksek sesle. Tecrübeli ve acelesi olan bir okurun kelimeleri söylemeden bir metni çözmesi mümkündü; Augustinus'un kendisi de bunu yapabilirdi, o muazzam dini kabul ânını bize tarif ederken anlattığı gibi, Pavlus'un Mektupları'nın bir cildini eline alıp ona "İsa'yı bir zırh gibi giy"mesini söyleyen kehanet satırını "sessizce" okuduğunda. Ama yüksek sesle okumak yalnızca normal değil, bir metnin tam olarak anlaşılması için gerekli de sayılıyordu. Augustinus okumanın "mevcut" hale getirilmeye, varlık kazandırılmaya ihtiyacı olduğuna; bir sayfanın sınırları içinde *skripta*'nın, yani yazılı kelimelerin varoluş haline geçmek için *verba*, yani söylenen kelimeler olması gerektiğine inanıyordu. Augustinus için, okurun resmen bir metne hayat üflemesi, yaratılan uzamı yaşayan dille doldurması gerekiyordu.

Dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, noktalama ve kitapların yaygınlaşması sessiz okumayı sıradan hale getirmişti ve yeni bir unsur –mahremiyet– okuma sanatının bir özelliği haline gelmişti. Bu yeni okurlar için, sessiz okuma metinle bir tür aşkî samimiyete izin veriyor, kendilerinin ve okuma etkinliğinin etrafında görünmez duvarlar yaratıyordu. Yedi yüzyıl sonra, Carpaccio sessiz okumayı âlimin çalışmasının ayrılmaz bir parçası sayıyor olsa gerek, onun âlimane Augustinus'u da mecburen kişiye özel ve sessiz bir yerde resmedilecekti.

Hemen hemen beş yüzyıl sonra, bizim zamanımızda, sessiz okuma artık hayret verici olmadığı ve biz de daima çaresizce ye-

nilik peşinde koştuğumuz için, ekrandaki metne kendi bedensiz sesini bağışlamayı başardık. Okurun talebi üzerine bir bilgisayar şimdi Augustinus sonrası okurun sihirli ayrıcalığını gasp edebilir: Ben akan sayfayı tararken bir aziz gibi sessiz kalabilir ya da metne hem ses, hem de grafik özellikler katarak, ölüleri hafızanın bir işlevi sayesinde değil (Augustinus'un önerdiği gibi değil) ama mekanik sayesinde, görünümü daha da kusursuzlaştırılacak hazır bir Golem olarak yeniden hayata getirebilir. Fark şurada ki, bilgisayarın okuma sesi bizim sesimiz değil: Bu yüzden de ton, modülasyon, vurgu ve bir metne anlam vermenin diğer araçları, bizim anlayışımız dışında oluşturulmuş. Biz *verba*'ya kanat takmaktansa, ölü *skripta*'yı yürütmüşüz.

Bilgisayarın hafızası da bizimkiyle aynı değil. Augustinus için, Kutsal Metinler'i doğru ruhla okuyan okurlar metni zihinlerinde muhafaza eder, okurdan okura, kuşaklar boyunca ölümsüzlüğünü aktarırlar. "Fasılasız okuyorlar" diye yazıyor *Confessions/İtiraflar*'da, "ve okudukları asla geçip gitmiyor." Augustinus, metni içlerinde, tıpkı mum bir tablet üstünde olduğu gibi zihinlerine basılmış olarak taşıyıp kitabın kendisi "haline gelen" bu okurları övüyor.

Tartışma ve mukayese için temel metinlerden pasajlar hatırlayabilmek, Carpaccio'nun çağında da hâlâ önemliydi. Ama matbaanın icadından sonra ve özel kütüphanelere gidenlerin sayısının artmasıyla ânında danışmak için kitaplara erişmek daha kolaylaştı ve on altıncı yüzyıl okurları kendi hafızalarından ziyade kitabınkine güvenebiliyorlardı. Carpaccio'nun Augustinus çalışmasında çizdiği çok eksenli (döner) rahle okurun anımsama yeteneklerini daha da artırdı, tıpkı diğer harika araçlar gibi; örneğin 1588'de İtalyan mühendis Agostino Ramelli tarafından icat edilen ve okurun neredeyse aynı anda, hepsi gereken bölüme açılmış on ayrı kitaba rahatça erişmesine izin veren harikulade "dönen okuma masası".

Bilgisayarımın geniş belleği de aynı hizmeti sunmaya çalışıyor. Kimi yönlerden o Rönesans icatlarından çok daha üstün. Bir örnek: Yunanlılar ile Romalıların, çok nadir oldukları için bizim klasik dediğimiz kitaplarının Augustinus için meçhul olan kadim metinleri, Carpaccio'nun çağdaşları tarafından sevgiyle

ve bin zahmetle toplanmıştı. Bugün bütün o metinler tamamen emrime amade. İskender'in devrine kadar olan ve bugüne kalmış Yunan edebiyatının üçte ikisi, 3,4 milyon kelime ve yirmi dört bin imge, Yale Üniversity Press'in çıkardığı dört diskte bulunabilir (ve bu metinlerin bir kısmı çeşitli dijital kütüphanelerde de mevcuttur), yani ben şimdi, faremin tek bir küçük ısırığıyla örneğin, Aristophanes'in "erkek" anlamına gelen kelimeyi tam olarak kaç kere kullandığını tayin eder ve bundan da bu kelimenin, "kadın" anlamına gelen kelimenin iki misli kullanıldığını çıkarabilirim. Bu kadar kesin istatistikler çıkarmak için Augustinus'un belleksel yetilerini çok zorlaması gerekirdi, Yunanlılar ile Romalılar zamanından beri gayretle geliştirilmiş olan hafıza sanatı o sıralarda şaşırtacak derecede mükemmelleştirilmiş olsa da.

Ancak, bilgisayar ortamındaki hafızamın yapamadığı şey seçip bir araya getirmek, pratik ile sezginin bir bileşimi ile perdahlayıp ilişkilendirmektir. Örneğin, istatistiksel kanıtlara rağmen, Aristophanes'in İnternet'te değil ama okulda yararlandığımız kadim Garnier elyazması ciltlerinden okunmuş eserlerini düşündüğümde aklıma gelenin onun kadın karakterleri –*The Assemblywomen*'dan [Kadınlar Halk Meclisinde] Praxagora, *Şair ve Kadınlar*'dan çarşı dedikoducuları, yaşlı şirret Lysistrata– olduğunu söyleyemez. Bilgisayarımın pisboğaz hafızası Augustinus'unki gibi aktif bir hafıza değildir; Augustinus'un kütüphanesi gibi bir depodur, ancak daha geniştir ve daha kolay erişime sahiptir. Bilgisayarım sayesinde ezberleyebilirim ama hatırlayamam. Bu, Augustinus'tan ve onun kadim elyazması ciltlerinden öğrendiğim bir sanat.

Augustinus zamanında, elyazması ciltler, birbirine bağlanmış sayfalar, neredeyse tamamen parşömen tomarının yerine geçmişti, çünkü elyazması ciltlerin tomara göre apaçık avantajları vardı. Tomar, belli bir anda metnin sadece bazı kısımlarının görünmesine izin veriyor, yazarın sayfaları karıştırmasına ya da parmağıyla bir bölümü açık tutarken bir diğerini okumasına izin vermiyordu. Bu yüzden de okumanın ardışıklığını kısıtlıyordu. Metin okura önceden tayin edilmiş bir sırayla ve bir seferinde sadece bir bölüm verilerek sunuluyordu. Sonsuz bir okuma

döngüsü ima eden *Finnigans Wake* gibi bir metin, tomarın günlerinde düşünülemezdi. Tomar üstelik, metnin içeriğini kodeksin yapıp yapacağından çok daha fazla kısıtlıyordu. Odysseia'nın kitaplara bölünmüş olmasının, şairin arzusuna değil, bir tomara neyin sığacağı gerekliliğine tekabül ettiği sanılır.

Bugün elektronik ekranlarım her iki kitap biçiminin de niteliklerini taşır: "Bir metnin" akıp gitmesini sağlarlar ama, istersem eğer, ayrı bir pencerede başka bir bölüme de aynı anda atlayabilirler. Ancak her iki durumda da, atalarının bütün özelliklerine sahip değillerdir. Pencerelere rağmen sayfaları benim kodeksin yaptığı kadar ustaca atlayıp seçmemize de izin vermez. Öte yandan, bilgisayarım daha iyi bir av köpeğidir: koklayarak izini bulma ve getirme işlemleri açısından, kenarları kıvrılmış parşömen ve kâğıt atalarına son derecede üstündür.

Augustinus her okurun okurken hayali bir uzam, okuyan kişi ve okunan kelimelerin diyarından oluşan bir uzam yarattığını bilirdi (oysa biz bunu nadiren hatırlarız): Keats'in "tatlı günahın mor astarlı sarayı" dediği şey. Bu okuma uzamı ya onu ortaya çıkaran ya da içeren mecrada, (kitapta ya da bilgisayarda) ya da kendi metinsel varlığında cisimsiz olarak, zamanın akışında saklanmış kelimeler şeklinde vardır, okurun zihninde bir yerdir burası. Yazılı kelimenin bir uygarlığın sonunda ya da başında durmasına, bizim onu yaratıcı bir sürecin sonucu (Yunanlıların yaptığı gibi) ya da kaynağı (İbranilerin yaptığı gibi) olarak görmemize bağlı olarak yazılı kelime o uygarlığın itici gücü haline gelir ya da gelmez, duruma göre.

Şunu demek istiyorum: Felsefi risalelerini, oyunlarını, şiirlerini, mektuplarını, konuşmalarını ve ticari muamelerini yılmaksızın yazan, ancak yazılı kelimeye bir hafıza desteği gözüyle bakan Yunanlılar için kitap uygar hayatın ikinci derecede bir ekiydi, asla merkezinde yer almazdı; bu nedenle Yunan uygarlığının maddi temsili uzamdaydı, Yunan şehirlerinin taşlarında. Ancak gündelik ticari işlemleri şifahi olan ve edebiyatları büyük ölçüde hafızaya bağlı İbraniler için kitap –Kitab-ı Mukaddes, Tanrı'nın kelamı– uzamda değil zamanda, göçebe bir halkın göçlerinde varlığını sürdürerek, uygarlıklarının çekirdeği halini aldı. Doğrudan doğruya İbrani geleneğinden gelen Augusti-

nus, kelimelerin, varlığını zamanda bulan ve herhangi bir belirli coğrafi konumu olmayan müziğin niteliğine yönelik bir eğilim gösterdiğini fark etti.

Bilgisayarım belli ki Augustinus'un kitabı merkez alan İbrani geleneğine değil, taştan anıtlar gerektiren kitapsız Yunan geleneğine ait. Web ekranımda sınırsız bir uzamı taklit etse de, yarattığım kelimeler varlıklarını, klavyemin parke taşlı gezi yolunun üstünde, kemeraltına benzer ekranıyla dikilmiş olan bilgisayarın aşina tapınağına borçlu. Yunanlıların mermeri gibi, bu plastik taşlar da konuşuyor (aslında işitsel işlevleri sayesinde kelimenin tam anlamıyla konuşuyor). Siber uzaya erişim ritüelleri bazı yönlerden bir tapınağa ya da saraya erişme ritüelleri gibidir; görünmeyen ve görünürde hâkimi mutlak olan bilgisayar meraklılarının kararlaştırdığı hazırlıklar ve öğrenilmiş teamülleri gerektiren sembolik bir yere erişme ritüelleri gibi.

Augustinus'un, yazı masasının etrafında ve odası dahilinde gerçekleştirdiği okuma ritüelleri her şeye rağmen gözden çıkarılabilir türdendi ya da en azından değişip dururdu. Okuduğu metinle oradan oraya hareket etmeyi seçebilirdi ya da elyazması ciltleriyle yatakta yatardı veya odadan ayrılır ve bahçede okurdu (Hıristiyanlığı kabul etmesine yol açan kelimeleri duyduğunda olduğu gibi) ya da tek başına çölde. Metni taşıyan bir şey olarak, Augustinus kitabı temelde değişkendi. Carpaccio'nun devrinin hümanist okuru için bu değişkenlik de kritik öneme sahipti, Manutius'un insana yoldaşlık eden cep kitabını icadına yol açmıştı. Ve yüzyıllar boyunca kitap gittikçe portatif, çoklu, değiştirilebilir bir hal aldı; her yerde, her durumda, her zaman okunabilir.

Benim bilgisayardaki ritüellerim, çevrilebilir olsalar bile, meslekten olmayan birinin bilgisinin birkaç katı karmaşık bir teknolojiye dayalı. Bir laptop ya da Blackberry okumamı Grand Canyon'daki bir uçuruma nakletmeme izin verebilse de (reklamların beyan ettiği gibi), metin gene de varlığını onu yaratan ve sürdüren teknolojiye borçlu ve gene benim, makinenin kendisinin fiziksel "anıt"ına boyun eğmemi gerektiriyor.

İşte bu yüzdendir ki Augustinus için sayfadaki kelimelerin –onları tutan dayanıksız tomar ya da değişebilen kodeksin değil–

fiziksel katılıkları, yanan, görünür bir mevcudiyetleri vardı. Benim için katılık, uçan kaçan kelimelerde değil, elektronik cihazın yapısında. Sessizken, ekranda tekinsizce cisimlenen ve bir parmağın dokunuşuyla yok olan hayalet metin, bir parşömen parçası üzerine titizlikle oluşturulmuş ya da sayfaya basılmış sağlam, otoriter siyah harflerden kesinlikle farklı. Elektronik metnim benden bir ekranla ayrılıyor, bu yüzden de Augustinus'un dindarlığıyla yapmış olabileceği gibi kelimeleri doğrudan doğruya öpemiyorum ya da Carpaccio'nun çağdaşlarının yaptığı gibi deri ve mürekkebin parfümünü içime çekemiyorum. Bu da, okuma edimini tanımlamak için Augustinus'un ve benim kullandığımız kelime dağarcığındaki farklılığın sebebi. Augustinus bir metni "yutmak"tan ya da bir metnin "tadına varmak"tan söz etmişti. Hezekiel Kitabı'nda, bir meleğin peygambere bir kitap yemesini emrettiği bir pasajdan alınmış gastronomik bir betimleme ki bu imge daha sonra Aziz Yuhanna'nın Vahiy Kitabı'nda tekrarlanmıştır. Ben ise bunun yerine Web'de "sörf" yapmaktan, bir metni "taramak"tan söz ediyorum. Augustinus için metnin yemeyi gerektiren maddi bir niteliği vardı. Elektronik okur için metin sadece o bir siber alandan diğerine "dalgalara biner"ken hızla göz gezdirilen bir yüzey olarak mevcut.

Bütün bunlar okuma sanatımızın düşüşe geçtiği, en değerli niteliklerini kaybettiği, değerinin azaldığı ya da yoksullaştığı anlamına mı geliyor? Yoksa Augustinus'un mütereddit günlerinden bu yana gelişti, ilerledi, kendini mükemmeleştirdi mi? Bunlar anlamsız sorular mı?

Yıllardır, sanki kitaplar ile elektronik medya aynı entelektüel muharebe alanında aynı güzel okur için yarışan iki yiğitmiş gibi, kitabın sonu ve elektronik medyanın zaferi üzerine kehanetlerde bulunuyoruz. Önce film, sonra televizyon, daha sonra video oyunları ile DVD'ler ve sanal kütüphanelere, kitapların yok edicisi rolü uygun bulundu ve kimi yazarlar, örneğin, *The Gutenberg Elegies*'de [Gutenberg Mersiyeleri] Sven Birkerts, kurtuluş çağrıları ve Deccal'e lanetlerle dolu vahiysel bir dil kullanmakta tereddüt etmiyor. Bütün okurlar kalben 19. yüzyılın emekten tasarruf eden makinelerini parçalayan tekstil işçileri gibi olabilirler, ama bence bu coşkumuzu biraz ileri götürmek

oluyor. Teknoloji geri adım atmayacak ama basılı kelimenin alacakaranlığını öngören sayısız başlığa rağmen, her yıl basılan yeni kitap sayısı da azalma işaretleri göstermiyor.

Buna rağmen değişiklikler olacak. Teknolojide çoğu büyük dönüm noktasından önce, bir önceki teknolojik biçimin bir serpilme, bir son dakika coşkunluğu yaşadığı doğru. Matbaanın icadından sonra Avrupa'da üretilen elyazması sayısı önemli ölçüde artmıştı ve tuval ressamlığı da fotoğrafın icadından sonra mantar gibi bitti. Şu anda basılı kitap sayısı her zamankinden yüksek olduğu halde, sadece elyazması cildi olarak bulunan belli türlerin yerlerini, amaçlarına daha uygun başka biçimlere bırakması muhtemel görünüyor. Örneğin ansiklopediler, teknoloji mekanik bir aldırmazlıkla ne kadar ilgisiz olursa olsun her örneği kusmakla yetinen bir sistem yerine daha zekice bir çapraz-referans sistemi geliştirince, elektronik muhafazalarda kendilerine daha elverişli yuvalar bulacak.

Ama bunlar aşikâr dönüşümler. Esas olarak değerli hiçbir şeyin kaybolması gerekmiyor. Nostaljik olarak kitaplarda şimdi göründükleri halleriyle ve hümanist okurların onları hayal ettiği şekliyle tutmayı istediğimiz nitelikler, elektronik medyada akıllıca kisveler altında yeniden ortaya çıkabilir. Daha şimdiden elektronik kâğıda çiziktirebiliyoruz ve okurun eline sığacak boya indirilmiş e-kitaplar var. Metroda karton kapaklı kitabını okuyan kadın ve onun yanında oturmuş, iPod'unun güm-güm basını dinleyen adam, ders kitabının kenar boşluklarına notlar alan öğrenci ve onun yanında elde taşınır Nintendo'suyla oynayan çocuk, hepsi aletlerini bütün bu metinsel ihtimalleri sunan tek bir portatif cihazda birleştirecek (şu sıralarda bazı cep telefonlarının yaptığı gibi): metni sergilemek, yüksek sesle okumak, açıklamalara izin vermek ve oyunbaz araştırma modelleri önermek, tek bir küçük portatif ekranda ya da henüz icat edilmemiş bir alette, Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'i gibi, bütün duyuların bir metni yeniden yaratmak ve güçlendirmek için işe karışacağı bir tür mini-opera sağlamak.

Öyleyse değişiklikten neden korkuyoruz?

Okumanın elektronik devrimde aristokrat niteliklerini kaybetme ihtimali zayıf. Geçmişin flu çocukluklarında, okumak ya

belli otorite fikirlerini muhafazaya mahkûm bir görev (Mezopotamya'da ve Avrupa ortaçağındaki yazı odalarındaki gibi) ya da çeşitli tarihlerimizde, imkânı olanlara teslim edilmiş ya da imkânı olmayanlarca gasp edilmiş eğlenme faslından bir etkinlik olagelmiştir. Toplumlarımızın çoğu (ama asla hepsi değil) bir kitap etrafında toplanmış ve bunlar için kütüphane, temel bir iktidar sembolü olmuştur. Sembolik olarak kadim dünya, İskenderiye Kütüphanesi'nin yok edilmesiyle sona erer; sembolik olarak, yirminci yüzyıl da Saraybosna kütüphanesinin yeniden inşa edilmesiyle sona erer.

Ama gerçek demokratik okuma fikri aldatıcıdır. Andrew Carnegie'nin on dokuzuncu yüzyıl kütüphaneleri onun kendi sınıfı için tapınaklardı, sıradan okurların bu kütüphanelere yerleşik otoriteye saygıyla ve konumlarının farkında olarak girmesine izin verilirdi. Okumak, Matthew Arnold'un inandığı gibi, bir derece toplumsal değişime yol açabilir ama ölümün ortaklaşalığına karşı zaman öldürmenin ya da zamanı yavaşlatmanın da bir yolu olabilir; işte harcanan zamanın monoton temposuna karşı, toplumumuzun üzerine inşa edildiği sayısız ümmi çalışma şartları kötü işyerinde, madenlerde, tarlalarda ve fabrikalarda olduğu gibi, 'hapis cezası' çekerek.

Mutlaka değişecek olan, kitapların emtia olduğu fikridir. Kitabın, içeriği, tarihi ya da süsleri nedeniyle "saf değer"e (bu ifade Maurice Blanchot'ya ait) sahip bir nesne olduğu düşüncesi tomar günlerinden beri var olmuştur ama asiller ve ruhban sınıfı âleminin ötesindeki bir burjuva okur kitlesinin yükselmesi ve kitap sahibi olmanın bir toplumsal statü işareti, kitap üretiminin de başka herhangi bir iş gibi kâr getiren bir iş olması, ancak on dördüncü yüzyılda (en azından, Avrupa'da) ortaya çıkmıştır. Bu ticari ihtiyacı karşılamak için bütün bir modern sanayi yükseldi ve Doris Lessing'in etrafı kuşatılmış işçi kardeşlerine cesaret vermesine neden oldu:

> Ve tekrarlayabildiğinizce tekrarlamanın hiç zararı olmaz: "Bensiz edebiyat sanayii varolamaz: Yayıncılar, ajanlar, ajan vekilleri, ajan vekillerinin vekilleri, muhasebeciler, hakaret davası avukatları, edebiyat bölümleri, profesörler, tezler, eleştiri kitap-

ları, eleştiriler, kitap sayfaları – bütün bu muazzam ve çoğalan bina bu küçük, patronluk taslanan, küçümsenen ve az ücret verilen kişi sayesinde."

Ama yeni teknoloji günlerinde sanayi (ortadan kaybolmayacak olan) varlığını sürdürmek için başka türlü işlemek zorunda kalacak. İnternet'te denemeler, bloglarda iletilen şiirler, elektronik olarak yayınlanan kitaplar, editörler ile kitap satıcılarını es geçmeye başladı. İnteraktif romanlar, yazarlık düşüncesinin ta kendisini sorguluyor. Salamanca'da taranan, Recife'de e-posta ile alınan, Melbourn'da değiştirilen, Ekvador'da genişletilen, San Francisco'daki bir tuşla kaydedilen bir metnin telif hakkını kim alacak? Bu envai çeşit metnin yazarı aslında kim? Bir ortaçağ katedralinin inşası ya da bir Hollywood filminin yapımının çok sayıda katılımcısı gibi, yeni sanayi de şüphesiz, birisi, Kilise ya da çokuluslular için kâr sağlamanın bir yolunu bulacak. Ve Doris Lessing'in küçük, düşük ücretli kişisinin, daha da küçük ve daha da az ücretli hale gelmeye boyun eğmesi gerekebilecek.

Ancak, korkumuza kapılıp, metin açısından, Blanchot'nun izniyle, asla "saf değer" diye bir şey olmadığını unutuyoruz. Her metin esas olarak interaktif bir metindir, belirli bir okura göre, belirli bir saatte ve belirli bir yerde değişiklik gösterir. Tek tek her okuma, okuru Fransız tarihçi Jean-Marie Pailler'nin dediği gibi, bir "yorum sarmalı"na taşır. Hiçbir okuma bundan kaçmamaz, her okuma onun baş döndürücü yükselişine bir devir ekler. Asla "saf yazma" ya da "saf okuma" olmadı: Diderot'yu okurken, edim karşılıklı konuşma ile karıştırılır; Danielle Steele'de duyguların uyarılmasıyla; Defoe'da röportajla; başkalarında talimat, dedikodu, leksikografi, kataloglama, isteri ile. Herhangi bir okumanın hiçbir platonik arketipi yokmuş gibi görünüyor, çünkü herhangi bir kitabın hiçbir platonik arketipi yokmuş gibi görünüyor. Bir metnin "pasif" olması fikri, yalnızca soyut halde geçerlidir: İlk tomarlardan Bauhaus tipografi gösterilerine, çivi yazılı tabletlerden günümüzün grafik romanlarına, kaydedilmiş her metin, her ne biçimde olursa olsun her kitap kapalı ya da açık bir estetik niyet taşır. İskenderiye'nin çalışkan katalogcularınm belirttiği gibi, herhangi iki metin asla aynı olmamıştır, bu da onları muhafa-

za ettikleri kitapların 'tanımlayıcı' versiyonlarını seçmeye ve bu süreçte okumanın epistemolojik kuralını koymaya zorlamıştır: Her yeni nüsha bir öncekinin yerine geçer, çünkü mecburen onu içerir. Gutenberg'in matbaası, ekmek somunları ve balıklar mucizesini yeniden yaratarak aynı metni bin kere çoğaltmış olsa da, her okur kendi kopyasını çiziktirmelerle, lekelerle, farklı türden işaretlemelerle bireyselleştirmeye girişir, bu yüzden de hiçbir nüsha, bir kez okunduktan sonra, diğerinin aynısı olmaz. Bütün bu çok sayıdaki çeşitleme, bütün bu parmak izli çeşit çeşit nüsha gene de bizim *Hamlet* ya da *Kral Lear* için "kendi nüsham"dan söz etmemizi engellemez, tıpkı "tek ve yegâne" Shakespeare'den söz etmemiz gibi. Elektronik metinler genelleştirme ve tanımlamanın yeni yöntemlerini bulacak, yeni eleştirmenler de değişim ihtimalini barındıracak kadar cömert kelime hazinelerini.

Vaktiyle parşömen tomarını tercih edip elyazması cilde karşı çıkan yersiz teknoloji korkusu şimdi de cildi tutup tomara karşı çıkıyor. Hümanist okurun elinde tuttuğu kitabın sayısız sayfasından yana olup ekranda açılan tomara karşı çıkıyor. Ama ister şeytani fabrikalar olsun ister şeytani Çernobil, teknolojinin insani bir ölçütü vardır: Teknolojik araçların en insanca olmayanından bile insan bükümünü çıkarmak imkânsızdır. Onlar bizin yaratımız, (Kırmızı Kraliçe'nin diyeceği gibi) onları "iki elimizle" inkâra çalışsak da. İnsani ölçütü tanımak, tarih öncesi mağaraların duvarlarındaki renkli avuç içi izlerinin tam anlamını çözmek gibi, şimdi yetilerimizin ötesinde olabilir. Demek ki ihtiyacımız olan şey yeni bir hümanist okur değil, daha etkin bir okur, şu anda teknolojik araçlar içinde ağındaki metne ilahi bir oylum katan iki anlamlılığı yeniden canlandıracak bir okur. İhtiyacımız olan sanal gerçekliğin etkilerine hayret etmek değil, onun çok gerçek ve yararlı kusurlarını, arasından geçip henüz yaratılmamış bir uzama girebilecek o gerekli çatlakları fark etmek. Daha fazla değil daha az iddialı olmalıyız. Daha fazla sorgulamalıyız. Gelecekteki hümanist okur için kitabın şimdiki biçiminde değişmeden kalıp kalmayacağı bir anlamda nafile bir soru. Benim tahminim (ama sadece bir tahmin), ihtiyaçlarımıza onca iyi uyum sağlamış olduğu için genelde şiddetli bir dönüşüm geçirmeyeceği yolunda.

Onun yerine kendime şu soruyu soruyorum: Bu yeni teknolojik uzamlarda, mutlaka kitapla birlikte varlıklarını sürdürecek (ve bazen onun yerine geçecek) olan bu insan yapımlarıyla nasıl olacak da gene icat etme, hatırlama, öğrenme, kaydetme, reddetme, merak etme, coşma, devirme, neşelenme yetimizi sürdürmeyi başaracağız? Pasif izleyiciler yerine yaratıcı okurlar olmayı hangi vasıtalarla sürdüreceğiz?

Yıllar önce George Steiner kitap karşıtı hareketin okumayı doğumyerine döndüreceğini ve içimizden eski moda bir kitabı dikkatle okumayı isteyecek kadar tuhaf olanların gidip oturarak sessizce okuyacağı eski manastır kütüphaneleri gibi okuma evleri olacağını ileri sürmüştü. Buna benzer bir şey Chicago'nun Güney Yakası'ndaki Holy Cross / Kutsal Haç manastırında her gün oluyor, ama Steiner'in hayal ettiği şekilde değil: Burada keşişler sabah dualarından sonra bilgisayarlarını açıyor ve manastır yazma odalarında (scriptorium) bin yıl önceki ataları gibi çalışıyor, gelecek nesiller için metinleri kopyalıyor, perdahlıyor ve koruyor. Görüldüğü kadarıyla dini okumanın mahremiyeti bile gizlenmeyecek gibi; onun yerine ekümenik bir hal aldı. Tanrı'nın Kendisi'ne de anlaşıldığı kadarıyla ulaşılabiliyor, Eski Ahit okuyanlar için Kudüs "Ağlama Duvarı" sitesinden, Yeni Ahit okuyanlar için de Vatikan'ın Papa sitesi kanalıyla.

Bu okuma vizyonlarına ben de, Ray Bradbury'nin çok ileride olmayan geleceğimize ilişkin olarak pek uzun denmeyecek bir zaman önce hayal ettiği üç tanesini daha katmak isterim.

- *Mars Yıllıkları*'ndaki hikâyelerden biri olan "There Will Come Soft Rains"de, tamamen otomatik bir ev akşam eğlencesi olarak sakinlerine bir şiir okumayı önerir ve cevap alamayınca kendi kendine bir şiir seçip okur, bütün ailenin bir nükleer savaşta yok edildiğinin farkında değildir. Bu, okursuz okumanın geleceğidir.
- Bir başka hikâye, "Usher II" kurmacanın bir düşünce kaynağı değil ama tehlikeli gerçeklikte bir şey sayıldığı bir dönemde Poe'nun kahraman bir hayranının destanını kaydeder. Poe'nun eserleri yasa dışı ilan edildikten sonra, tutkulu bir okur kahramanına tapınak olarak

acayip ve tehlikeli bir ev inşa eder, bu ev vasıtasıyla hem düşmanlarını hem de intikamını almaya niyetli olduğu kitapları mahveder. Bu, okumasız okurların geleceğidir.

- Üçüncüsü, en meşhuru ise, *Fahrenheit 451*'dir, kitapların yakıldığı, edebiyatsever gruplarının gözde kitaplarını ezberleyip onları yürüyen kütüphaneler gibi başlarında taşıdıkları bir geleceği anlatır. Bu okurlar ve okumanın, varlıklarını sürdürebilmek için Augustinus'un öğretisini izlediği ve birbirinin aynısı haline geldikleri bir gelecektir.

Okur gerektirmeyen otomatik okuma; kitaplara canavar olarak değil diyalog yeri olarak inanan eski moda çatlaklara kalmış okuma eylemi; zihin çökene, ruh yıkılana kadar taşınan bir hatıraya dönüşmüş kitaplar ... Bu senaryolar yeni yüzyılımıza uyuyor: Kitapların sonu, zamanın sonuna karşı çıkıyor, ikinci milenyumun bitmesinden sonra. Birincinin sonunda Ademitler, vaat edilen Cennet Krallığı'na gereksiz bilgelik taşımamak için, Kıyamet'e hazırlık olarak din kardeşleriyle bir araya gelmeden önce kütüphanelerini yaktılar.

Korkularımız kökleri zamanımızda olan, bu devre özgü korkulardır. Bilinmeyen geleceğe doğru dallanmazlar; şimdi ve burada nihai bir cevap talep ederler. "Aptallık" diye yazmıştı Flaubert, "sonuçlandırma arzusundan ibarettir." Hem de nasıl. Her okurun bildiği gibi, okuma eyleminin gayesi, temel niteliği, şimdi ve daima, görülebilen bir amaç, bir sonuç eğilimi olmayışıdır. Her okuma, binlerce yıl önce bir öğlen sonrasında başlanmış ve hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir başkasını devam ettirir; her okuma gölgesini bir sonraki sayfaya vurarak ona içerik ve bağlam verir. Hikâye böylece, bu eylemin muhafaza ettiği bir toplumun derisiymiş gibi kat kat büyür. Carpaccio'nun resminde Augustinus, köpeği kadar dikkatle, kalem havada, kitap ekran gibi ışıklıyken oturuyor, dosdoğru ışığa bakıyor, dinliyor. Oda, gereçler değişip duruyor, raflardaki kitaplar kapaklarını döküyor, metinler henüz doğmamış seslerle hikâyeler anlatıyor.

ALTINCI BÖLÜM

İŞ OLARAK KİTAPLAR

"Bir yumurta almak istiyorum, lütfen" dedi çekinerek. "Kaça satıyorsunuz?"

"Biri beş çeyrek peni, ikisi iki peni" diye cevap verdi Koyun.

"Öyleyse iki tanesi bir taneden ucuz mu?" dedi Alice, şaşkınlıkla, cüzdanını çıkardı.

"Yalnız, iki tane alırsan eğer, ikisini birden yemen gerek" dedi Koyun.

Aynanın İçinden, 5. Bölüm



Siyahı Beyaz Diye Okumak

"Yabancı dil bilir misin? Hadi zırva'nın Fransızcasını söyle."
"Zırva İngilizce değil ki" dedi Alice ciddi ciddi.
"İngilizce olduğunu kim söyledi ki?" dedi Kırmızı Kraliçe.

Aynanın İçinden, 9. Bölüm

Christine Le Boeuf için

1992 ile 1993'ün bir bölümünde, Marguerite Yourcenar'm üç kısa hikâyesinin çevirisi üzerinde çalıştım. Fransızca olarak *Conte bleu* başlığı altında yayımlanmış ve benim İngilizce olarak *A Blue Tale* dediğim hikâyeler, daha sonraki yıllarda usta bir üslupçu olacak yazarın ilk eserlerindendi. Gençliğin coşkunluğu ve 'her şeyi ben bilirim'ci tavrı yüzünden, anlaşılır bir şekilde, hikâyeler zaman zaman ağırbaşlı maviden parlak mora kayıyordu. Yazarların ve Tanrı'nın Kendisi'nin aksine, çevirmenlerin elinde geçmişin hatalarını düzeltme imkânı olduğu için, bana Yourcenar'm genç metninin her parıltısı ile kıvrımını muhafaza etmek, edebiyat sevenlerden çok edebi arkeologlara göre yapılmış bilgiç bir girişimden başka bir şey değilmiş gibi göründü. Üstelik, İngiliz dili taşkınlık konusunda Fransız dilinden daha sabırsızdır. Ve böylece birkaç kez *–mea culpa, mea maxima culpa–* sessizce bir sıfatı kesiverdim ya da bir teşbihi budadım.

Arkadaşı Edmund Wilson tarafından, *Yevgeni Onegin*'in "kusurlarıyla falan" bir çevirisini yaptı diye eleştirilen Vladimir

Nabokov, çevirmenin işinin özgün eseri daha iyi hale getirmek ya da üstünde yorum yapmak değil, bir dili bilmeyen okura bir başka dilin eşdeğer kelimeleriyle yeniden yaratılmış bir metin sunmak olduğu şeklinde bir cevap vermişti. Nabokov görünürde (ancak ben üstadın bunu demek istediğini hayal etmekte zorlanıyorum) lisanların hem anlam hem ses açısından "eşdeğer" olduğuna ve bir dille hayal edilenin bir başkasında, tamamen yeni bir yaratı meydana gelmeksizin aynen yeniden hayal edilebileceğine inanıyordu. Ancak hakikat şu ki (her çevirmenin birinci sayfanın başında öğrendiği gibi) bir dilde hayal edilen anka kuşu bir diğerinde çiftlik avlusu tavuğundan başka bir şey değildir ve bu acayip kümes hayvanına küllerinden doğmuş kuşun görkemini yakıştırmak için, farklı bir dile, kendi tuhaflık nosyonları olan hayvannamelerden koparılmış farklı bir yaratığın varlığı gerekebilir. Örneğin İngilizcede, anka kelimesinin hâlâ yabanıl, çağrıştırıcı bir tınısı vardır; İspanyolcada ise *ave fénix* on yedinci yüzyıldan miras kalmış tumturaklı belagatın bir parçasıdır.

Ortaçağın başında çeviri (Latince *transferre,* "transfer" geçmiş zaman ortacından) bir azizin kalıntılarını bir yerden başka bir yere taşımak, nakletmek demekti. Bu "transferler" bazen gayri meşru olurdu, aziz kalıntıları bir kentten çalınıp bir başka kent daha fazla şan şöhret kazansın diye götürüldüğünde olduğu gibi; örneğin Aziz Markus'un naaşının Konstantinopolis'ten Venedik'e, Konstantinopolis'in kapılarındaki Türk muhafızların el sürmeyi reddettiği bir araba dolusu domuz etinin altında nakledilişi de bunlardan biridir. Değerli bir şeyi alıp götürmek ve ne şekilde mümkünse o şekilde kendisinin kılmak: Bu tanım, edebi çeviri edimine belki de Nabokov'unkinden daha iyi hizmet ediyor.

Hiçbir çeviri masum değildir. Her çeviri bir okumayı, konunun ve yorumun bir seçimini, başka metinlerin reddi ya da bastırılmasını, bu durumda yazar unvanını gasp eden çevirmenin empoze ettiği şartların yeniden tanımlanmasını ima eder. Bir çeviri, tıpkı bir okumanın önyargısız olamayışı gibi tarafsız olamayacağından, çeviri edimi kendisiyle birlikte çevrilmiş sayfanın sınırlarının çok ötesine, sadece dilden dile de-

ğil sık sık aynı dilin de içinde, türden türe ya da bir edebiyatın raflarından diğerininkilere de uzanan bir sorumluluk taşır. Bu anlamda çevirilerin çeviri olduğu belirtilmez: Charles ve Mary Lamb Shakespeare'in oyunlarını çocuklar için nesir hikâyelere dönüştürdüğünde ya da Virgina Woolf, Constance Garnett'in Turgenyev versiyonlarını cömertçe önüne katıp "İngiliz Edebiyatı sürüsüne" kattığında, metnin çocuk yuvasına ya da İngiliz Kütüphanesi'ne deplase edilmesi, etimolojik anlamda "çeviri" sayılmıyordu. Lamb ya da Woolf olsun, her çevirmen metni bir başka, çok ya da az cazip anlamla giydirir.

Çeviri basit bir saf değiş-tokuş eylemi olsaydı, fotokopi yapmaktan ya da, en fazlası, manastır yazıhanesi çevirisinden daha fazla çarpıtma ya da sansür (ya da iyileştirme ve aydınlatma) ihtimali sunmazdı. Ama böyle değildir. Her çevirinin, sadece metni bir başka dile, uzama ve zamana transfer etmek suretiyle onu değiştirerek daha iyi ya da daha kötü hale getirdiğini kabul edersek eğer, o zaman her çevirinin –transliterasyon, yeniden anlatma, yeniden etiketleme– özgün metne bir *prêt à porter* (konfeksiyon) okuma, ima olunan bir yorum eklediğini de kabul etmeliyiz. İşte sansür de burada işe dahil olur.

Bir çevirinin bir metni gizleyebileceği, çarpıtabileceği, hafifleteceği ve hatta bastıracağı, onu özgün eserin bir "versiyon"u sayan okurun zımnen kabul ettiği bir olgudur ve Joachim de Bellay 1549'da, *Défense et exemple de la langue française*'inde bu süreci şöyle tanımlamıştır: "Ve çevirmen yerine hain denmesi daha uygun olacak kişiler hakkında ne diyeyim, çünkü onlar açıklamayı amaçladıklarına ihanet ediyor, şanlarını lekeliyor ve siyahı beyaz diye okuyarak cahil okurları baştan çıkarıyorlar?"

Ortaçağda John Boswell, eşcinsellik üzerine ezber bozan *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* [Hıristiyanlık, Toplumsal Hoşgörü ve Eşcinsellik] adlı kitabında, "Çeviri" maddesinde, "Bkz. Yanlış Çeviri" diyor "– ya da Boswell'in "tarihi kayıtların kasıtlı olarak tahrifi" dediği şeye. Yunan ve Roma klasiklerinin aseptik hale getirilmiş çeviri örnekleri adları verilmeyecek kadar çoktur ve bir karakterin cinsel kimliğini bile isteye saklayan bir zamir değişiminden bütün bir metnin yok edilmesine kadar uzanırlar; Thomas Francklin'in 1781'de, bir grup er-

kek arasında, kadınların mı yoksa oğlanların mı erotik açıdan daha arzu edilir olduklarına ilişkin apaçık bir diyaloğu içerdiği için yazarın eserlerinin İngilizce çevirisinden çıkardığı Sözde-Lucian *Amores*'i gibi. "Ama bu, hiç değilse bu ülkede, çok uzun zaman önce hanımlar lehine belirlenmiş bir husus olduğundan, artık üzerinde daha fazla tartışmaya ihtiyaç yoktur" diye yazmıştı sansürcü Francklin.

George Steiner, *After Babel*'de, "Yalnızca ad koyabildiğimizi yasaklayabiliriz" diye yazmıştı. On dokuzuncu yüzyıl boyunca, klasik Yunan ve Roma metinleri ancak çeviriyle arıtılmışsa kadınların ahlaki eğitimleri için tavsiye olunurdu. Rahip J. W. Burgon 1884'te, New College, Oxford kürsüsünden kadınların, metinleri orijinalinden incelemelerinin gerekeceği üniversiteye girmelerine izin verilmesi aleyhinde bir vaazla bunu açıklığa kavuşturdu. "Eğer derece almak için erkeklerle için başarıyla yarışacaksa (diye yazdı ürkek peder), antikitenin klasik yazarlarını açıkça onun ellerine vermek zorundasınız. Başka bir deyişle, onu Yunan ve Roma edebiyatının müstehcenlikleriyle tanıştırmalısınız. Cidden böyle bir niyetiniz var mı? Yani bu güzel ruhu eski dünya uygarlığının pisliğiyle kirletmek, çiçek açmış kızları, bakireleri, hangi yaşta olursa olsun kadınların (ve eğer bu mümkün olsaydı erkeklerin de) mümkünse bin kere yoksun kalacakları yüz tane nefret verici şeyle tanıştırmak programınızın bir parçası mı?"

Çeviriyle metnin yalnızca bir kelimesini ya da satırını değil, yüzyıllar boyunca fethedilmiş halklar arasında defalarca olageldiği gibi, bütün bir kültürü de sansürlemek mümkündür. Örneğin, on altıncı yüzyılın sonuna doğru, Karşı-Reform savunucusu İspanya Kralı II. Felipe Cizvitlere, Fransiskanların izinden gitmeleri ve şimdi Paraguay olan yerde balta girmemiş ormanlarda resmi bir hal almaları için yetki verdi. 1690'dan, kolonilerden ihraç edildikleri 1767'ye kadar, Cizvitler yerli Guaraníler için yerleşkeler yarattı, burada yaşayan erkekler, kadınlar ve çocuklar Hıristiyan uygarlığının dogmalarına indirgendikleri* için topluluklar bu duvarlı yerleşkelere *reducciones*** derdi. Ancak fa-

* Latince reducere (geri götürmek) fiilinden. (ed. n.)

** Cizvit misyonerler tarafından Orta ve Güney Amerika'da kurulmuş, yerli halkın topraklarından zorla alınarak yerleşimci yapıldığı kasabalar. (ed. n.)

tihler ile fethedilenler arasındaki farklılıkların kolayca üstesinden gelinmedi. Bir Guaraní şaman, misyonerlerden birine, "Beni sizin gözünüzde pagan yapan şey" dedi, "sizin benim gözümde bir Hıristiyan olmanızı engelleyen şey neyse, odur." Cizvitler, etkin din değiştirmenin karşılıklılık gerektirdiğini ve diğerini anlamanın onların paganları, Hıristiyan mistik edebiyatının söz dağarcığından ödünç alınarak "saklı esaret" denilen halde tutmalarının anahtarı olduğunu anlıyorlardı. Diğerini anlamanın ilk adımı, onun dilini öğrenmek ve çevirmekti.

Bir kültür, adlandırabildiğiyle tanımlanır; sansüre uygulamak için, işgalci kültür aynı zamanda diğerine ait olan şeyleri adlandıracak kelime hazinesine sahip olmalıdır. Bu nedenle, fethedenin diline çevirme edimi, bünyesinde asimilasyon ya da imha edilme tehlikesi taşır hep; fethedilenin diline çevirmek ise ezme ya da baltalama tehlikesi. Çevirinin doğasında var olan bu koşullar siyasi dengesizliğin her çeşitlenmesine uzanır. Guaraní (hayli değişmiş bir biçimiyle olsa da hâlâ dil) Cizvitler gelene kadar sözlü bir dildir. İşte yerlilerin dillere olan yeteneği nedeniyle "Tanrı'nın büyücüsü" dediği Fransiskan Fray Luis de Bolaños, ilk Guaraní sözlüğünü o zaman derledi. Bu çalışması Civzit Antonio Ruiz de Montoya tarafından sürdürüldü ve mükemmelleştirildi. Montoya, yıllar süren zor bir çalışmanın ardından tamamlanan sözlüğe, *Tesoro de la lengua guaraní* (Guaraní Dili Eşanlamlılar Sözlüğü) adını verdi. Güney Afrika'da Cizvit misyonlarının bir tarihinin önsözünde Paraguaylı romancı Augusto Roa Bastos, yerlilerin İsa'nın dinine inanması için her şeyden fazla atalarından gelme hayat ve ölüm kavramlarını askıya almaya ya da gözden geçirmeye ihtiyaçları olduğunu belirtmişti. Guaraníler'in kendi kelimeleriyle ve Hıristiyanlık ile Guaraní dinleri arasındaki bazı çakışmalardan yararlanarak, Cizvitler Guaraní mitlerini, İsa'nın hakikatine dair kehanette bulunacak ya da onu ilan edecek şekilde yeniden çevirdiler. Kendi bedenini ve o bedenin özelliklerini başlangıçta varolan sislerden yaratan Son-Son-İlk-Baba, Ñamandú, Tekvin kitabındaki Hıristiyan Tanrı oldu; İlk Ana-Baba Tupa, Guaraní tanrıları arasında küçük bir mabut, ilk insan Âdem oldu; Guaraní kozmolojisinde dünyayı ayakta tutan çapraz konmuş sopalar, yvyrá yuasíá, Kutsal Haç

halini aldı. Ve Ñamandú'nun ikinci eylemi dünyayı yaratmak olduğu için Civzitler, beklendiği gibi ilahi yetkenin kabul edilmiş ağırlığıyla Guaraní diline çevrilmiş Kitab-ı Mukaddes'i rahatlıkla aşıladılar.

Guaraní dilini İspanyolcaya çevirirken, Civzitler yerliler arasında kabul edilebilir ve hatta övülmeye değer sosyal davranışlar sayılan bazı terimlere, o davranışın Katolik Kilisesi ya da İspanya sarayı tarafından algılanan diğer anlamını atfettiler. Özel onur, bir armağanı alırken sessizce kabullenmek ya da genelleştirilmiş bilgiye karşı belirgin bilgi ve mevsimler ile yaşın değişimlerine karşı toplumsal tepki gibi Guaraní kavramları, patavatsızca ve işlerine geldiği gibi "Gurur", "Nankörlük", "Cehalet" ve "İstikrarsızlık" diye çevrildi. Bu sözcük dağarcığı Viyanalı seyyah Martin Dobrizhoffer'ın 1783'te, Cizvitler'in ihracından on altı yıl sonra, Guaraníler'in yozlaşmış yapısı hakkında, *Geschichte der Abiponer*'inde (Abiponer Halkının Tarihi) düşüncelerini şöyle yansıtmasına meydan verdi:

> Kesinlikle kültür ve öğrenme yetisi olan makul insanlara ait pek çok erdemleri var ve bunlar işlerin kendisinde çok düzensiz oluşumlar için cephe görevini yerine getiriyor. Yapılarında gurur, nankörlük, cehalet ve istikrarsızlık unsurlarının birleştirildiği otomatlara benziyorlar. Bu ana kaynaklardan, onların ahlaki niteliklerinin etkisini azaltan pek çok başka bozuklukla birlikte miskinlik, sarhoşluk, küstahlık ve güvensizlik dereleri akıyor.

Cizvit iddialarına rağmen, yeni inanç sistemi yerlilerin mutluluğuna katkıda bulunmadı. 1769'da yazan Fransız kâşif Louis Antoine de Bougainville, Guaraní halkını şu az ve öz kelimelerle tanımlıyor:

> Bu Kızılderililer hüzünlü bir halk. Daima bilgiç ve sert bir efendinin sopası altında titriyorlar, hiçbir malları yok ve monotonluğu bile adamı sıkıntıdan öldürmeye yetecek zahmetli bir hayata tabiler. Bu yüzden de öldüklerinde bu hayatı terk etmekten pişmanlık duymuyorlar.

Civzitler Paraguay'dan ihraç edildiğinde İspanyol vakanüvis Fernández de Oviedo, Guaraní halkını "uygarlaştıran"lar için, Romalıların Britanya'yı işgalinden sonra Britanyalı Calgacus'un söylediği bildirilen şeyi söylemişti: "Bu eylemleri sürdürenler, bu fethedilmiş yerler için 'barışçıl' diyor. Bana barışçıldan fazla bir şeylermiş gibi geliyor: Mahvedilmişler."

Tarih boyunca çeviride sansür daha üstü kapalı bahanelerle de olagelmiştir ve bizim çağımızda, bazı ülkelerde, çeviri "tehlikeli" yazarların temizlenme, arındırılma araçlarından bridir. (Küba'da Brezilyalı Nélida Piñón, Rusya'da sefih Oscar Wilde, Birleşik Devletler ve Kanada'da Yerli Amerikalı vakanüvisler, Franco'nun İspanya'sında Fransız *enfant terrible* Georges Bataille hep kesilmiş versiyonlarla basılmıştır. Bütün iyi niyetime rağmen benim Yourcenar versiyonum da sansürcü sayılabilir miydi acaba?) Çoğu kez, politikaları rahatsızlıkla okunma ihtimali olan yazarlar çevrilmez, olur biter, zor bir üslubu olan yazarlar da, ya daha kolay erişilebilenleri tercih edilerek pas geçilir ya da eserlerinin zayıf ya da beceriksizce versiyonlarına mahkûm olunur.

Ancak her çeviri, bozulma ve aldatma değildir. Bazen kültürler çevirilerle kurtarılabilir, çevirmenlerin zahmetli ve süfli uğraşları haklı çıkarılır. Ocak 1976'da Amerikan sözlükbilimci Robert Laughlin güney Meksika'da Zinacantán kentinde eyalet başkanının önünde diz çöktü ve derlemesi on dört yılını almış bir kitabı gösterdi: "Yarasa İnsanları" diye de bilinen 120.000 Chiapas yerlisinin Maya dilini İngilizceye çeviren büyük Tzotzil sözlüğü. Laughlin sözlüğü Tzotzil atasına sunarken onca titizlikle kaydettiği dilde dedi ki, "Eğer yabancının biri gelir de aptal, budala Kızılderililer olduğunuzu söylerse, lütfen ona bu kitabı gösterin, ona bilginizin, akıl yürütmenizin otuz bin kelimesini gösterin."

Yetecektir, yetmeli.

Gizli Paylaşıcı

"*Bu konuda* espri yapabilirsin" dedi kulağına yakın küçük bir ses: "Anlıyorsun ya, 'yapabilsen yapardın' gibisinden bir şey."

"Alay etmesene" dedi Alice, sesin nereden geldiğini görmek için nafile etrafa bakınarak. "Espri yapmaya bu kadar meraklıysan, niye kendin yapmıyorsun?"

Aynanın İçinden, 3. Bölüm

1969'da Timothy Findley *The Butterfly Plague* adlı ikinci romanının kadırgalarında Amerikalı editörüyle köle gibi çalışmak için New York'a gitti. Kanadalı yayıncılar hâlâ bu yazar olmuş aktörün çabalarından pek etkilenmemişlerdi ama şöhretli Amerikalı yayın şirketi Viking, çiçeği burnunda yazara ilgi göstermişti. Findley'in kitabına tayin edilen editör, "Cork" diye bilinen ve James Joyce'un mektuplarının da editörlüğünü yapmış olan Corlies M. Smith'ti. Smith, Nazi Almanyası fonunda, düşüş içindeki bir Hollywood ailesinin tarihi olan *The Butterfly Plague*'i okudu ve kitabı çok beğendiği halde, bir yönü onu tatmin etmedi: Hikâyedeki kelebeklerin "anlam"ını bilmek istiyordu ve Findley'e bunu açık hale getirmesini kuvvetle tavsiye etti. Genç, tecrübesiz olan, o kadar istediği yayıncıyı sinirlendirmekten korkan Findley, Smith'in önerisini kabul etti. Kelebekleri açıklamak için kitabı elden geçirdi ve kitap Viking'den böyle çıktı.

Bu anekdotun sıra dışı yanı şu ki, Kuzey Amerikalı okurların çoğu bunu sıra dışı olarak görmez. En tecrübesiz kurmaca yazarları bile basılabileceklerse eğer, yazdıkları metinlerin "editör" denen ve ele alınan kitapları okuyup uygun buldukları değişiklikleri öneren profesyonellerin elinden geçmesi gerektiğini bilir. (Şimdi okuduğunuz bu paragraf, benim yazdığım orijinal paragraf olmayacak, çünkü bir editörün engizisyonundan geçmiş olacak; hatta bu denemenin daha önceki bir versiyonu *Saturday Night* dergisinde basıldığında, bu cümle tamamen çıkarılmıştı.)

Sanatları konusundaki temkinleriyle kötü şöhret edinmiş yazarlar, genel hatlarıyla, ya da gizli kalmak şartıyla olmadıkça, bu mecburi yardım konusunda konuşmaya gönülsüzdür. Çağdaş edebiyatta hem suiistimal hem de kurtuluş örnekleri ganidir ama yazarlar bu müdahaleleri gizli tutmayı tercih eder – haklıdırlar da. Sonuçta kurmaca bir eser, yazarın kendisine aittir ve öyle görülmelidir. Yazarlar, girdikleri işbirliğinin dikiş yerleri ile yamalarını herkese duyurmak zorunda değildir (editörleri de aynı fikirdedir). Yazarlar, tek baba olmak ister.

Ancak bu isteksizliğin altında bir paradoks yatar. Bir metnin tek yazarı olduğunu bilen yazar, onun varoluşuna bile biraz şaşırarak ve içerdiği esrarlar karşısında hayli kafası karışmış halde, yayımlanmadan önce o metnin profesyonel açıdan sorgulanacağını ve verilecek cevaplar ya da kabul edilecek öneriler olması gerektiğini de bilir; böylece de, kısmen dahi olsa, yazarın tek başına yazarlık halinden feragat etmiş olur. Kuzey Amerika'daki (ve Britanya Milletler Topluluğu'nun çoğundaki) her yazar dünyaya açılmadan önce, deyim yerindeyse, edebi anlamda arabanın arka koltuğunda oturup müdahale eden birini bulur.

Editörlük mesleğinin tanınması, Anglosaksonlar'ın sanabileceği kadar kadim ya da yaygın değildir. Dünyanın geri kalanında fiilen bilinmez: İngiltere'de bile matbaanın kullanılmaya başlanmasından neredeyse iki buçuk yüzyıl sonra ortaya çıkmıştır. Oxford İngilizce Sözlüğü, editörden, "başka birinin edebi eserini hazırlayan kişi" olarak (yani kelimeyi *The Spectator*'da birisinin bitirdiği ya da yarım bıraktığı malzeme üzerinde çalışan kişiyi ifade etmek için kullanan Joseph Addison'ın verdiği

anlamla) ilk kez 1712'de bahsedildiğini belirtiyor. Belki, bir metinde yazarın tek sorumlu olduğunu yeniden doğrulamaya kararlı olan William Hazlitt'in, "Editör'ü hiç kimse olduğuna ikna etmek tamamen imkânsızdır" derken aklmda olan da budur. "Kurmaca bir esere biçim verilmesinde yazarla birlikte çalışan biri" olarak kabul edilen Editör, çok daha sonrasına, yirminci yüzyılın ilk on yıllarına kadar tarihte yer almadı. Ondan önce editör tavsiyeleri faslından sadece orada burada göndermeler vardı: Erasmus, Thomas Moore'a *Utopia* hakkında önerilerde bulunuyor; Charles Dickens, Household Words'ün editörü olarak Wilkie Collins'e bir olay örgüsü üzerinde danışmanlık yapıyor vb.

Bugünkü anlamıyla dört dörtlük bir editör bulmak için 1920'lere, artık efsanevi olan biri New York'ta ortaya çıkana kadar beklememiz gerek: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Erskine Caldwell ve Thomas Wolfe'un editörü olan Maxwell Perkins. Perkins, herkesin dediğine bakılırsa, cömert bir editördü, yazarın maksadı olduğunu düşündüğü şeye saygı göstermeye meraklıydı – ancak merhametli insan dürtüsü, Thomas Wolfe'un müsveddelerinin, Perkins onları kırpıp basılabilir duruma getirene kadar nasıl olduğunu bilmemizi önledi. Perkins ile editörler hem saygınlık hem de bir koruyucu aziz kazandılar. (Kimileri, editörlerin koruyucu azizinin, konuklarını demir bir yatağa yatırıp, hoşuna giden şekle uyana kadar ya onları uzatan ya da sarkan parçalarını kesen Yunanlı soyguncu Prokrustes olması gerektiğini söyleyebilir.)

Sıradan okur için, bir editörün tam olarak görevi, bir nebze esrarlıdır. Birçok kişinin imzaladığı küçük bir broşürde, *Author and Editor: A Working Guide* [Yazar ve Editör: Bir Çalışma Kılavuzu] (1983), serbest çalışan Kanadalı seçkin editör Rick Archbold, bunu açığa kavuşturma girişiminde bulunmuştu: "Editörlerin birkaç işlevi vardır" diye yazıyor, "bunlar yayınevinin boyutuna ve karmaşıklığına göre değişiklik gösterir. Aralarında kitap projelerini yayımlama hakkı edinmek; ikincil hakları satmak; tanıtım ve pazarlama planları geliştirmek; kitap kapakları için metin yazmak; ... üretimi denetlemek; ve düzeltme okuması yapmak da vardır. Ve elbette, editörlük etmek." Pek faydası yok.

Ders kitabı, dergi ve kurmaca olmayan teknik kitaplar gibi yayıncılığın uzmanlık alanlarını bir yana bırakınca, editörler, "editörlük" yaptıklarını söylerken tam olarak ne yapar?

Editörün işinin hiç değilse bir kısmı, bazen bir "redaktör" tarafından üstlenilen kısmı sadece olguları, yazılışı, dilbilgisini, yayınevinin tercih ettiği noktalama stiline uygunluğu kontrol etmeyi vb. içerir, bir de makul sorular sormayı: Karakterinin 21. sayfada on beş, 34. sayfada on sekiz yaşında olduğunun farkında mısın? Bir editör ne maaş alıyor olursa olsun, muhtemelen maaşı bu nankör kontrol ve yeniden kontrol işini telafi etmeye yetmiyordur.

Gene de, editörlüğün bu gündelik yanı, ne kadar gerekli görünürse görünsün, kötücül bir potansiyale sahiptir. Metninin bir editör tarafından gözden geçirileceğini bilen yazar, ince akort işiyle ilgilenmeyebilir, çünkü bir editör nasıl olsa metni kendi profesyonel kulağına doğru gelecek şekilde akort etmeye çalışacaktır. Perkins'in editörlüğüne teslim olan Thomas Wolfe, düzeltiden geçmemiş elyazması sayfalarını bitirince, daktiloya çeken kişi toplasın ve makinede yazsın, editörü de kesip yapıştırsın diye yere atmakla yetinebilir. Yazar yavaş yavaş kendini, işini daha ileri gidemeyeceğine inandığı yere taşıyan biri değil (Valéry'nin cesurca deyişiyle, metnini bitirmeyip "terk eden"), metnini yalnızca öğretmenin yazımı ve dilbilgisini onun için kontrol edeceği sınıfın kapı eşiğine kadar taşıyan biri olarak görme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Demek ki redaktörlük, editörün işinin kabul edilmiş bir parçasıdır. Ancak tarihte bir noktada, belki de Maxwell Perkins'ten bile önce, editör yazılışı sorgulama ve anlamı sorgulama arasındaki uçuruma köprü kurdu ve kelebeklerin anlamını sorgulamaya başladı. Kurmacanın içeriği, el altından editörün sorumluluğu haline geldi.

Gerald Gross tarafından derlenmiş *Editors on Editing: An Inside View of What Editors Really Do* [Editörlerden Editörlük Üzerine: Editörlerin Gerçekte Ne Yaptığına İçeriden Bir Bakış] adlı kitapta editör, kitap satıcısı ve yazar William Trag, editörü editör yapanın ne olduğu konusunda şunları söylüyor: "Çalışan, nitelikli bir kitap editörü mutlaka okumalı. Çocukluğunun ilk

yıllarından beri okuyor olmalı. Okuması kesintisiz olmalı. Basılı madde şehveti biyolojik bir şeydir, içgüdüsel ve entelektüel bir gereklilıktir; güdü, genlerde olmalı." Kısaca, editör, okur olmalı.

Doğruya doğru. Editörler bu işlevi üstlenmeli ya da editörlük işine kalkışmamalı. Ama acaba kimse onun kişisel eğilimlerinin arkasındaki okuyabilir mi? Çünkü bir yazarın bakir metnini ihlalini mazur göstermek için bir editör kesinlikle, mutlu sonlara bayılan Felix Chuckle ya da sonlarını acı tercih eden Dolores Lachrymose olmamalı. Editör bir tür platonik okur fikri olmalı; "okurluğu" bünyesinde barındırmalı; Büyük O ile bir Okur olmalı.

Buna karşılık, ideal Okur bile yazara yardım edebilir mi? Her okurun bildiği gibi, edebiyat bir paylaşılmış sorumluluk sanatıdır. Ancak bu ortak edimin, yazarın kendisine koyduğu hedefi, çoğu durumda yazarın kendisine bile açıklanmayan bir hedefi bilmemize izin vereceği zannına kapılmak ya saflıktır ya da budalaca bir kibirlilik. Bir başka yazarın yorumunu aktarırsak, Kitap neyse O'dur. Yazarın amaçladığını elde edip etmediği, hatta neyi elde etmeye niyetlendiğini bilip bilmediği ya da aslında iki kapak arasında görünenden başka herhangi bir şey elde etmeye niyetlenip niyetlenmediği, kimsenin, hatta yazarın kendisinin bile doğru olarak cevaplandıramayacağı bir esrardır. Sorunun uygunsuzluğunun, edebiyatın hakiki başarıları olduğuna inandığım zenginlik ve iki anlamlılıktan geldiğine inanıyorum. İtalyan romancı Cesare Pavese, eserindeki metafizik bir temaya işaret eden bir eleştirmene cevap olarak, "Kitabımda yok demiyorum" diye itirafta bulunmuştu. "Sadece onu oraya ben koymadım diyorum."

Editörler bir yazarın "amacı"nı (Acquinolu Aziz Tommaso tarafından on üçüncü yüzyılda icat edilen o retorik kavram) tahmin etmeye çalıştıklarında, yazarı belirli pasajların anlamı ya da belli olayların nedeni konusunda sorguladıklarında, edebi bir eserin bir dizi kurala indirgeneceğini ya da bir özetle açıklanacağını varsayıyorlar demektir. Bu kışkırtma, bu indirgeyici egzersiz, aslında bir tehdittir, çünkü yazar (Findley'in yaptığı gibi) buna kulak verip yaratısının narin dengesini bozabilir. Yaşlanınca, daha tecrübeli olunca, yayıncıları yadırgatmaktan daha

az korkunca, Findley nihayet isyan etmişti. 1986'da *The Butterfly Plague*'i, açıklamayı çıkararak yeniden gözden geçirdi ve bu yeni versiyon (daha iyi ya da daha kötü olanı değil, sadece özgün olanı) Viking Penguin tarafından basıldı.

Ancak bu tehdit evrensel değildir. "Yazarın niyetini arayış" diye anlaşılan editörlük hemen hemen sadece Anglosakson dünyasında uygulanır, Birleşik Krallık'ta bu uygulamaya Kuzey Amerika'dan daha az rastlanır. Dünyanın geri kalanında genelde editörlük sadece redaktörlüktür, yayıncılığın bir işlevidir ve hatta bu da Chicago ve Toronto'daki yüzlerce editörü daha uğraştırıcı meslekler bulma arayışına itecek bir ihtiyatla yapılır. Arjantin, İspanya, Fransa, İtalya ve Tahiti'de yayınevleriyle tanıştım ve Brezilya, Uruguay, Japonya, Almanya ve İsveç'teki yayıncılık şirketlerini ziyaret ettim. Başka hiçbir yerde bizim Kuzey Amerikalı editörlerimizin tanımladığı kadar müdahaleci bir meslek yok ve bu ülkelerin edebiyatları da, benim bildiğim kadarıyla, pek güzel varlıklarını sürdürmüşler.

Kuzey Amerika neden editörlerin serası? Bence cevap, Amerikan toplumunun ticari kumaşında yatıyor. Kitapların satılabilecek emtia olması gerektiği için, ürünlerin kârlı bir şekilde ticari olmasını sağlamak üzere uzmanlar işe alınmalı. Bu birleştirici görev, en kötü ihtimalle kitle pazarı için aşk romanları üretir; en iyi ihtimalle de Thomas Wolfe'a haddini bildirir. Kitapların pek ender para getirdiği Latin Amerika'da yazar kendi haline bırakılır ve romanın, editör makası korkusu olmaksızın istediği kadar uzaması hoş karşılanır.

Ne yazık ki Amerikan etkisi yayılmaya başladı. Örneğin Almanya, İspanya ve Fransa'da şimdiye kadar sadece yayımlamak istediği kitapları seçen *directeur de collection*, artık yazarlarla oturuyor ve onlarla üzerinde çalıştıkları eserleri tartışıyor. Yazar bazen ayak diriyor ve işbirliği yapmayı reddediyor. Ama pek azında, romanına koyduğu *Travels with My Aunt* [Teyzemle Seyahatler] adını değiştirmeyi öneren Amerikalı yayıncısına altı kelimelik bir telgrafla cevap veren Graham Greene'in cesareti ya da edebi nüfuzu var: "Yayıncıyı değiştirmek, kitabın adını değiştirmekten kolay."

Bazı durumlarda, yazarlar bir editörden kendi sanatlarını

açıklığa kavuşturmasını isteyerek, bu tür profesyonel tavsiyeyi bizzat arıyor. Modern şiirde belki de en meşhur editörlük olayı hakkında, Ezra Pound'un, T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sini elden geçirmesi hakkında yorumda bulunan Borges, "Kapakta her ikisinin de ismi olmalı" demişti. "Eğer bir yazar başka birinin metnini değiştirmesine izin veriyorsa, artık yazar değildir; yazarlardan biridir ve işbirlikleri de böyle onaylanmalıdır."

Pound'un üstünü çizdiği pek çok mısra arasında (Eliot'm kabul ettiği çıkarmalar) artık şiirde ebediyyen yer almayacak olan şunlar var:

> Şafak olması gerektiğini bildiğimiz bir şey—
> Farklı bir karanlık, bulutların üstünde akıyordu,
> Ve tam ileride gördük, gökle denizin buluşması gereken yerde,
> Bir hat, beyaz bir hat, uzun beyaz bir hat,
> Bir duvar, bir engel, ona doğru gittiğimiz.

Pound'un editörlüğünden sonra yayımlanan *Çorak Ülke*'ye "İngiliz dilinin en büyük şiiri" denmiştir ama ben gene de o mısraların hasretini çekiyorum ve Pound'un müdahalesi olmasaydı Eliot onları bırakmaz mıydı acaba diye merak ediyorum.

Tabii dünyanın her tarafında, Anglosakson olsun olmasın, yazarlar eserlerini yayımlanmadan önce gösterirler (gerçi Nabokov bunun salyadan numune göstermek gibi bir şey olduğunu savunmuştu). Yazarın annesi, bir komşu, bir dost, karı ya da koca gibi profesyonel olmayan okurlardan oluşan bir gürültücü topluluk törensel ilk okumayı yapar ve yazara üzerinde düşünmeyi seçip seçmeyebileceği bir avuç şüphe ya da onay sunar. Bu çelişkili koro, iktidar ve resmiyetin revizyon tavsiye eden sesi değildir. John Steinbeck bitirdiği her bölümü karısına tek yorumunun şu olması şartıyla gösterirdi: "Bu harika, canım!"

Öte yandan, profesyonel editör ise, hatta en incelikli ve anlayışlı olanı bile (şansıma, bana az sayıda böyle editörler rasgelmiştir), sadece konumu nedeniyle fikrini yetkenin rengiyle boyar. Maaşlı bir editörle bir yakınımız arasındaki fark, lobotomi yapan bir doktorla, üzerimize titreyen, bize koyu bir çay tavsiye eden teyze arasındaki farktır.

Coleridge'in, "Kubilay Han"ını bir afyon sarhoşluğunda rüyasında görüp, uyandıktan sonra oturup yazdığının ve "Porlock'tan iş için arayan biri" araya girince, o olağanüstü şiirin sonunu nasıl ebediyyen kaybettiğinin hikâyesi sık sık anlatılır. Porlock'tan birileri, Anglosakson dünyasının yayınevi şirketleri tarafından profesyonel olarak çalıştırılır. Bazıları bilgedir, yazmayı hızlandıran sorular sorar; bir kısmı akıl karıştırır; kimisi yazarın buhar gibi güvenini önemsiz şeyler üzerinde tartışarak kaçırır; birkaçı yaratılmasının ortasında eseri mahveder. Hepsi müdahale eder ve benim sorguladığım da başka birinin metnini böyle zorla kurcalamak.

Editörler olmasa muhtemelen, gözleri bir gün yeşil ertesi gün siyah olan Madam Bovary gibi karakterlerle; yiğit Cortez'in Pasifik Okyanusu'nu keşfetmesi misali (Keats'in sonesinde olduğu gibi) tarihi hatalarla; kötü dizilmiş olaylarla dolu (*Don Quijote*'de olduğu gibi); başı (*The Old Curiosity Shop/Antikacı Dükkânı*'nda olduğu gibi) ya da sonu (*Hamlet* gibi) kabaca birleşmiş başıboş, anlaşılmaz, kendini yineleyen, hatta saldırgan metinler olurdu elimizde. Ama editörlerle de –basımına engel olacak bir şey yok hükümleri olmaksızın nerdeyse hiçbir kitabın yayımlanamayacağı editörlerin sürekli ve artık kaçınılmaz varlığıyla da– belki müthiş yeni bir şeyi, bir anka kuşu gibi göz kamaştırıcı ve emsalsiz olan bir şeyi, henüz doğmadığı için tanımlaması imkânsız ama doğmuş olsa yaradılışına hiçbir gizli paylaşıcıyı kabul etmeyecek bir şeyi kaçırıyor olabiliriz.

Enoch Soames Onuruna

Sonunda Dodo dedi ki: "Herkes kazandı, hepsinin ödülü olmalı."

Alice Harikalar Diyarında, 3. Bölüm

1997 Haziran'ında, bir edebiyatsever grubu şair Enoch Soames'u karşılamak için Londra'daki İngiliz Kütüphanesi'nin Okuma Odası'nda toplandı. Soames görünmedi, pek de beklenmedik bir şey sayılmaz belki. Toplantıya neden olan ise şuydu: Yüzyıl önce, Soames, şiir kitabı *Fungoids* sadece üç tane satınca, Şeytan ile bir anlaşma yapmıştı. Hırslı ruhuna karşılık, yüzyıl sonra Okuma Odası'na bir ziyarette bulunma izni istedi; bakalım, gelecek kuşaklar onun hakkında ne düşünüyordu? Oysa gelecek kuşaklar onu göz ardı etmişti, o kadar. Kütüphanenin cilt cilt katalogunda eserlerinin kaydı yoktu ve döneminin bir edebiyat tarihinde adı sadece onu İngiliz mizahçı Max Beerbohm'un icat ettiği hayali bir karakter olarak tanımlayan bir notta geçiyordu. Gelecekteki okurları için hayaletinin bile görünmez olduğu varsayılabilir. Hırsın meyveleri de bu kadar işte.

Edebi hırs çeşitli kisvelere bürünür, bunlardan biri de kitapçıların çok çekindiği, Kaygılı Yazar diye bilinen kaçamak şahıstır. Zekice sıradan bir müşteri olarak kılık değiştiren Kaygılı Yazar, kendi kitaplarını arayarak kitapçılarda dolaşır, onları stokta bulundurmadıkları için tezgâhtarları azarlar ya da kitaplarını

öne çıkarmak için rafları yeniden düzenler. Bazen, iki tanesi öncülük ederse diğerlerinin de onu izleyeceği yolunda sevimli bir inançla, Kaygılı Yazar, bir-iki kitap da alır. Pulitzer ödüllü muhabir David Vise belki de böyle batıl itikatlarla harekete geçerek 1999'da yeni kitabı *The Bureau and the Mole*'un [Büro ve Köstebek] birkaç tane değil, hemen hemen yirmi bin nüshasını satın almıştı. Bu jest, yazar kaygısını biraz fazla ileri götürüyormuş gibi görünebilir ama Vise bu kitapları kendi keyfi için almadı. Haddinden fazla cömert olduğu için, eserini genelde herkesle paylaşmaya karar verdi, kişisel Web sitesinden yazar imzalı nüshalar sundu. Vise'ın yaptıkları (toptan indirimleri ve Barnes and Noble'ın online kitapçısından bedelsiz sevkıyatı, hesaba katılmış muazzam iadeleri, kitapçının yeni kitaplar ile çabuk satan kitaplar için özel fiyatlarından yararlanmayı da içeren pek dolambaçlı bir mali strateji daha da karmaşık bir hal almıştı) bir an durup üzerinde düşünmeyi hak ediyor.

Kitap, Vise'ın alışveriş çılgınlığından birkaç gün önce *New York Times*'ın çok satanlar listesinde yer almış olsa da, yirmi bin nüsha kuşkusuz onun böyle başka listelerde görünmesine neden olmuştur. Yaptıkları hakkında kendisine soru sorulunca Vise şu beyanda bulundu: "Amacım, *The Bureau and the Mole*'a ilişkin farkındalığı artırmaktı."

David Vise, kitaplarını okutmak için strateji icat eden ilk yazar değil. *Çok satan* sözleri 1889'da bir Kansas City gazetesinde ortaya çıkmışa benziyor, ama bu ideal kesinlikle ruhumuza binlerce yıl önce kök salmıştır: Birinci yüzyılda şair Martial, Roma'nın tamamının kitabı için çıldırdığını söyleyerek böbürlenmişti, ancak (kendi kelimeleriyle) "okurların kitaptan mısralar mırıldanması ve dükkânların kitaptan stok yapması" için kullandığı yöntemeleri bilmiyoruz. Günümüze daha yakın bir zamanda, Walt Whitman *Leaves of Grass'ı* [Çimen Yaprakları] kendisinin yazdığı coşkulu eleştirilerle tanıtmıştı. Georges Simenon yeni polisiyelerinin reklamını, bir büyük mağazanın vitrininde daktiloyla yazarak yapmıştı. Fay Weldon makul bir miktar karşılığı en son romanına Bulgari markasını dahil etme sözü verdi. Genç Jorge Luis Borges, gazetenin bekleme odasında asılı gazeteci paltolarının ceplerine ilk kitaplarından birinin nüshala-

rını kaydırıverdi. 1913'te D. H. Lawrence, Edward Garnett'e şunları yazdı: "Eğer *Hamlet* ve *Oedipus* bugün basılmış olsaydı, 100 nüshadan fazla satamazlardı, reklamla desteklenmezlerse eğer."

Buna rağmen, Vise'ın dağıtımıyla kıyaslanırsa, daha önceki bu ısrarcı stratejiler, küstahça ve etkin olmaktan çok eğlendirici, küçük çarpışmalara benziyor. Yayıncıların artık kitaplara ebelik etmek isteyen heveskârlardan çok; şirketler içinde şirketlerin, aynı çatı altında yer ve kâr için yarışmak zorunda kalmış, şirket içinde şirketlerin hesap sorulabilecek yöneticileri olmaya zorlandığı bir zamanda; yazarların artık (birkaç Pynchonvari* istisna ile), ilham perisinin dokunduğu, inzivaya çekilmiş ve mahremiyetine düşkün çiziktiriciler değil, öğleden sonra sohbet programlarında boş yer dolduran, kitapçılarda konuşan manken hizmeti veren performans karakterleri olarak ülkeyi dolanıp durduğu; pek çok kitabın artık (Kafka'nın istediği gibi) "içimizdeki donmuş denizin baltası" değil, daha çok bir ajanın bürosunda halkın şimdiki arzularına cevap verecek şekilde hazırlanan derin dondurucu konfeksiyon ürünleri olduğu (*The Bureau and the Mole* gibi) bir zamanda – böyle bir zamanda, (Vise'ın dediği gibi), kitaplara uygulanan bir "yaratıcı pazarlama stratejisi" bizi neden şaşırtıyor ki?

Geçmişte yazarlar bazen masalarında onlara emeklerinin tek kesin ödülünün mezar olduğunu hatırlatacak sırıtan bir kafatası bulundururdu. Çağımızda bir yazarın *memento mori*'si artık bir kurukafa değil, muhtelif en iyi çoksatan listelerinden birinde onların da zavallı Soames'un kaderini paylaştığını görmelerine izin veren ışıklı bir ekrandır. İsimleri seçkinlerin bu yoklamasında ısrarla yok yazıldığı için onun kaderini paylaşırlar.

Ancak, bu ortak kaderin istisnaları vardır. 2000 yılında, Amazon.com, Inc.'in CEO'su olan Jeff Bezos diye biri, mizah nedeniyle değilse eğer hayırseverlik azmiyle, böyle üzücü şekilde ihmal edilmiş yazarların yardımına koşma kararı aldı. Olsa olsa gerçekten demokratik diye tanımlanabilecek bir jest sayesinde, Amazon.com'un çok satan listeleri artık sadece cılız bir "Top 20" listesiyle kısıtlı değil, bunun yerine çoksatar yıldızlık sırasıyla

* Pynchonvari: Çapraşık, ağzı kalabalık ve kinaye dolu. (ç. n.)

üç milyon kitabı kutsallaştırıyor: Yalnızca, Amazon.com, Inc.'in cömert hafızasında tutulu kitap başlığı sayısının belirlediği mütevazı bir rakkam.

Yeni teknoloji sayesinde, yazarın *memento mori*'si artık bir iftihar vesilesi halini aldı. Bir kitap bastırmışsın, mantıklı olarak Amazon.com'un önerdiği üç milyonun arasında olmak istiyorsun, başlığını klavyede yazıyorsun ve hey! Kitabının benzerleri arasında tam sıralaması sana bildiriliyor. Çok satan 3.000.000 numaralı yazarın artık listeye alınmamış olan 3.000.001. sıradaki Soames'un isimsiz kader arkadaşına kendinden hoşnut müstehzi bir gülüşle tepeden bakışını düşünün (Son Titanik cankurtaran sandalına binmeyi beceren son yolcu gibi).

Şans yasalarından daha tuhaf yasalar, hangi yazarların moda olup olmadığını tayin ediyor ve 1895'te ilk çoksatan listesi *The Bookman*'ın sayfalarında göründüğünden beri, kitaplar bizzat Şeytan'ın kendisinin bile kavrayamayacağı nedenlerle başarıya ulaşıyor. Tabii, isminizin ışıklarla yazılması tek arzunuzsa, size bu mütevazı tatmin duygusunu sağlayacak yöntemler var. Örneğin, arkadaşlarınızın her birinden, aynı öğleden sonra kitabınızın bir nüshasını satın almalarını isteyin, büyük ihtimalle bir muhteşem saat boyunca Amazon.com sıralamasında ışıldarsınız. Ama böyle adımlar atmak istemeyenler için, bir-iki yıl öncesinin çok satan listelerinde kutsallaştırılmış isimlere göz gezdirmek sağlığa yararlı olabilir. Birkaç istisna hariç, kimdir bu insanlar? Şimdi tamamen unutulmuş olan kitapları herhalde yüz binlerce satmış olan, en çok satan listesi derleyicileri tarafından kutsal sayılmış ve sonra da sırra kadem basmış bu Ozymandiaslar kimdir?

Ancak, paradoksu yaratan Vise ve Bezos gibi geçici oyuncular değil, biz okurlarız. George Bernard Shaw ile meşhur yazarın oyunlarından birinin haklarının satışı için görüşen nüfuz sahibi şahıs Sam Goldwyn, istenen ücret karşısında hayretini ifade etti. Shaw şöyle cevap verdi: "Sorun, Mr. Goldwyn, siz sanatla ilgilenirken, benim parayla ilgilenmemden kaynaklanıyor." Goldwyn gibi biz de yaptığımız her şeyin mali bir kârı olmasını talep ediyoruz, ancak entelektüel etkinliklerin böylesi maddi kaygılardan arınmış olması hoşumuza gidiyor; kitapların başka

herhangi bir sınai ürün gibi alınıp satılması ve vergilendirilmesi konusunda anlaşmaya vardık, ama müstehcen ticari taktiklerimiz düzyazı ve şiire uygulandığında küsüyoruz; son çok satanlara hayran kalmaya hevesliyiz ve "bir kitabın raf ömrü"nden söz ediyoruz, ama çoğu kitabın olsa olsa bir yumurta kadar ölümsüz olduğunu anlamak bizi hayal kırıklığına uğratıyor. Bezos'un çabalarına rağmen, Vise'ın destanı, ahlaki yanı yıllar önce yazar Hilaire Belloc tarafından kutsallaştırılmış eğitici bir hikâye: "Şöyle denir umarım öldüğümde: / Günahları kan kırmızı, ama kitapları okundu."

Bütün bu sayıp durmanın ne olduğunu sormak belki de adaletsizce olur. Listeler kendiliklerinden hoş şeylerdir, şiirin özüdürler (W. H. Auden'ın bir seferinde dediği gibi) ve *Fungoids*'in yazarına yemekli bir davette kendini, "Merhaba, ben 2.999.999 numaralı en çok satan yazarım. Kitabım yedi nüsha sattı!" diye takdim etme zevkinden mahrum kalmak zalimce olur.

Ancak, biraz kendini beğenmişlik, edebi uğraşta gerekli bir nitelik olabilir belki. Thomas Love Peacocak'un on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki romanı *Nightmare Abbey*'nin kahramanı "Yedi nüsha" diye ifade ediyor, "satıldı. Yedi gizemli bir sayı, hayra alamet. Yedi nüshamın yedi alıcısını bulayım, dünyayı aydınlatacağım yedi altın şamdan olsunlar." Bugünlerde, açgözlülük erdem sayılırken, kim böylesine mütevazı bir emelle kavga etmeye cüret eder?

Yunus ve Balina

"Ayna-keklerle baş edemiyorsun" dedi Tekboynuzlu. "Önce herkese dağıt, sonra kesersin."

Aynanın İçinden, 7. Bölüm

Eski Ahit'in sayfalarına musallat olan bütün o öfkeyle homurdanan ya da inleyen peygamberler arasında, hiçbiri Yunus adlı peygamber kadar tuhaf değildir. Yunus'u severim. Öldükten sonra adı uğursuzluk getiren birine çıkmış olsa da, Yunus'a karşı bir muhabbetim var. Sanırım insanları Yunus'un huzurunda neyin tedirgin ettiğini keşfettim. Sanırım Yunus'ta, on dokuzuncu yüzyılda sanatçı mizacı denen şeyden var. Sanırım Yunus bir sanatçı.

Yunus'un hikâyesini, konuşurken mendilinin içine tükürmek gibi tatsız bir alışkanlığı olan bir büyük amcamdan dinledim. Yahudi ilmi konusunda kendince iddialıydı ki biz bunun, bar mizvah'ımız için bize ezberlettiği birkaç satırın ötesine geçtiğine inanmıyorduk. Ama bazen iyi bir hikâye anlatabilirdi ve ağzının köşelerinde oluşan tükürüklere yakından bakmazsanız, bu tecrübe hayli eğlenceli de olurdu. Yunus'un hikâyesi bir gün ben söylenen bir şeyi yapmayı yüz bilmem kaçıncı kere domuz gibi reddederken ortaya çıktı. Büyük amcam, mendilini ağzına tutup iştahla tükürken ve mendili cebinin diplerine iterken, "Tıpkı Yunus gibi" dedi. "Daima hayır, hayır, hayır. Sen büyü-

yünce ne olacaksın böyle? Anarşist mi?" Pogromlara rağmen çar için hep tuhaf bir hayranlık hisseden büyük amcama göre, belki de gazetecilik hariç, anarşistlikten beter şey yoktu. Gazetecilerin hepsinin Röntgenci ve Meraki olduğunu ve eğer dünyada neler olup bittiğini öğrenmek istiyorsanız bir kafede arkadaşlarınızdan öğrenebileceğinizi söylerdi. Ki kendisi de günbegün bunu yapardı, Şabat hariç, tabii.

Yunus'un hikâyesi herhalde İÖ dördüncü ya da beşinci yüzyılda yazılmış olsa gerek. Yunus'un kitabı, Kitab-ı Mukaddes'teki en kısalardan biridir; ve de en gariplerden. Bize peygamber Yunus'un Tanrı tarafından, kötülüğü semaların kulağına erişmiş olan Ninova şehrine karşı sesini yükseltmek için nasıl seçildiğini anlatır. Ama Yunus reddetti, çünkü biliyordu ki onun sözüyle Ninovalılar nedamet getirecek ve Tanrı da onları affedecek, böylece onun hak ettiklerini düşündüğü cezadan kaçacaklar. Bu ilahi emirden kaçmak için Yunus, Tarşiş'e giden bir gemiye atladı. Korkunç bir fırtına patlak verdi, gemiciler umutsuzluk içinde inledi, Yunus da, bu meteorolojik hengâmenin nedeninin kendisi olduğunu iyi kötü anlayarak, dalgaları teskin etmek üzere kendisini denize atmalarını istedi. Gemiciler isteğini yerine getirdi, fırtına dindi ve Yunus bu amaçla bizzat Tanrı tarafından tayin edilmiş büyük bir balık tarafından yutuldu. Yunus, orada, balığın bağırsaklarında üç uzun gün ve üç uzun gece kaldı. Dördüncü günde Tanrı koca balığın peygamberi kuru toprağa kusmasına neden oldu ve bir kez daha Yunus'a Ninova'ya gidip halkla konuşmasını emretti. Tanrı'nın iradesine boyun eğen Yunus, bu sefer itaat eti. Ninova kralı uyarıyı duydu, ânında nedamet getirdi, Ninova şehri de kurtuldu. Ama Yunus. Tanrı'ya çok kızmıştı ve öfkeyle şehrin doğusundaki çöle gitti, orada kendine bir cins kulübe kurdu, oturdu ve nedamet getiren Ninova'ya ne olacağını beklemeye koyuldu. Tanrı Yunus'u güneşten korusun diye bir bitkinin filizlenmesini sağladı. Yunus ilahi armağan için şükranını dile getirdi ama ertesi sabah Tanrı bitkiyi soldurdu. Güneş ve rüzgâr Yunus'un üzerine vurdu, ışıktan bitkin düşmüş halde, Tanrı'ya ölse daha iyi olacağını söyledi. Sonra Tanrı konuştu ve dedi ki: "Üzgünsün, çünkü basit bir bitkiyi öldürdüm, oysa sen benim bütün Ninova halkını yok etmemi istemiştin. Bir

bitkiyi esirgeyip de 'sağ ellerini sol ellerinden ayırt edemeyen' bu halkı mı esirgemeseydim?" Yunus'un kitabı, cevaplandırılmamış bu soruyla sona erer.

Yunus'un, Ninova'da kehanette bulunmayı reddetme nedeni beni büyülüyor. Yunus'un dinleyicileri nedamet getirecek ve bu yüzden de bağışlanacak diye ilahi esinle gelmiş sözleri söylemekten kaçınacağı fikri, bir sanatçı dışında herkese anlaşılmaz gelmeli. Yunus Ninova toplumunun sanatçılarına karşı iki davranış şekli olduğunu biliyordu: Ya sanatçının eserindeki suçlamayı görür ve toplumun suçlandığı kötülükler için kabahati sanatçıya bulur ya da sanatçının eserini, dinar üzerinden değerlenmiş ve güzelce çerçevelenmiş olarak asimile eder, sanat hoş bir dekorasyon hizmeti görebilir. Bu gibi durumlarda Yunus hiçbir sanatçının kazanamayacağını biliyordu.

Bir suçlama ya da bir dekorasyon yaratma arasında seçim yapma fırsatı verilse, Yunus muhtemelen suçlamayı tercih ederdi. Çoğu sanatçı gibi Yunus'un aslında istediği de dinleyicilerinin uyuşuk kalplerini harekete geçirmek, onlara temas etmek, onlarda belli belirsiz bilinen ama tamamen esrarengiz olan bir şeyi uyandırmak, rüyalarını taciz etmek ve uyanık geçirdikleri saatlere musallat olmaktı. Her halükârda kesinlikle istemediği şey ise, onların pişmanlığıydı. Dinleyicilerin kendilerine sadece şunu dediğini duymak: "Her şey bağışlandı ve unutuldu, geçmişi gömelim hadi, adaletsizlikten ve cezalandırma gereğinden, eğitim ve sağlık programlarındaki kesintilerden, eşit olmayan vergilendirmemizden ve işsizlikten, milyonları mahveden mali tasarılardan da söz etmeyelim; sömürücüler sömürülenlerle el sıkışsın ve bir sonraki görkemli para-kazanma saatimize geçiverelim." Hayır, bu Yunus'un kesinlikle istemediği bir şeydi. Yunus'un adını hiç duymadığı Nadine Gordimer, bir yazar için yoz bir toplumda lanetlenmemekten daha kötü bir kader olamayacağını söylemişti. Yunus bu imha edici kaderin acısını çekmek istemiyordu.

Her şey bir yana, Yunus, Ninova'nın siyasetçileri ile sanatçıları arasında devam eden savaşın farkındaydı: Siyasi bir arenada yer aldığı için sanatçıların bütün çabalarının (sanatlarının talep ettiğinin ötesindeki çabaların) nihayetinde boşuna olduğunu

hissettiği bir savaş. Ninovalı sanatçıların (kendi sanatlarını kovalamaktan hiç yorulmazlardı) bürokratlar ve bankalarla olan mücadelelerinden çabucak yorulduğu, bilinen bir gerçekti ve yoz devlet bakanları, kraliyetin uşakları ve yatırım bankacılarına karşı savaşı sürdüren birkaç kahraman, çoğu kere bunu kendi sanatları ve akıl sağlığı pahasına yapmıştı. Komite toplantıları ve resmi duruşmalarla dolu bir günün ardından stüdyonuza ya da kil tabletlerinize gitmek çok zordu. Ninovalı bürokratlar buna güveniyordu tabii, en etkin taktiklerinden biri de ertelemekti: Anlaşmaları ertelemek, fonların tahsisini ertelemek, kontratları ertelemek, randevuları ertelemek kesin cevapları ertelemek. Eğer yeterince beklersen, diyorlardı, sanatçının öfkesi geçer ya da esrarengiz bir şekilde yaratıcı enerjiye dönüşür: Sanatçı gider bir şiir yazar ya da bir enstalasyon yapar ya da bir dans hayal eder. Bu şeyler de bankalar ile özel şirketler için pek az tehlike arz eder. Aslında, işadamlarının iyi bildiği gibi, çoğu kez bu sanatsal öfke, pazarlanabilen bir meta halini almıştır. "Düşün" derdi Ninovalılar sık sık, "vaktiyle değil boya, yiyecek almaya bile güçbela para bulan sanatçıların eserleri için bugün ne kadar para ödeyeceğini düşün. Yoksullarevinde ölen müzisyenlerin, bugün ulusal şenliklerde söylenen protesto şarkılarını düşün. Bir sanatçı için" diye bilmiş bilmiş eklerlerdi, "ölümden sonra meşhur olmak da kendince bir ödüldür."

Ancak Ninovalı siyasetçilerin büyük zaferi, sanatçıları kendi aleyhlerine çalıştırmayı başarmalarıydı. Ninova, şehrin hedefinin servet olduğu ve sanatın doğrudan servet yaratan bir şey olmadığı için zahmete değmeyen bir uğraş olduğu fikriyle öylesine dopdoluydu ki, sanatçıların kendileri de, düşük maliyetli sanat üretmeleri, başarısızlık ve tanınmamaya karşı çıkmaları, ve her şeyin üstünde de zengin oldukları için iktidar mevkiinde bulunanları memnun etmeleri gerektiğine inanmaya başlamıştı. Böylece görsel sanatçılardan eserlerini daha hoş hale getirmeleri, bestecilere mırıldanmaya müsait melodileri olan besteler yapmaları, yazarlardan da bu kadar iç karartıcı senaryolar hayal etmemeleri istendi.

Çok çok eskiden, bürokratların tavşan uykusuna yattığı kısa sürelerde belli bazı kaynaklar, yufka yürekli ve yufka ka-

falı Ninova kralları tarafından sanatsal gayeler için bağışlanmıştı. O günlerden beri daha vazifeşinas görevliler bu mali gafleti düzeltmiş ve tahsis edilmiş fonları enerjik bir şekilde budamıştı. Elbette hiçbir görevli hükümetin sanata desteğinde böyle bir değişimi kabul etmez ama Ninova maliye bakanı, sanata tahsis edilmiş fiili fonları hemen hemen hiç derecesinde azaltırken bir yandan da resmi kayıtlarda bu fonlarda taahhüt edilmiş bir artış olduğunun reklamını yapmıştı. Bu, Ninovalı şairlerden ödünç alınmış belirli araçları kullanarak yapılmıştı (siyasetçiler şairlerin araçlarını sevinçle aşırırken, bir yandan da onları icat etmiş olan şairleri küçük görürlerdi). Örneğin Mecaz-ı Mürsel (metonim), bir şairin bir şeyin yerine onun bir kısmını ya da bir özelliğini kullandığı sanat (örneğin, kral yerine taç), ihtiyatlar bakanının ressamların çalışma malzemesine destek olmak için harcanan fonlardan kesinti yapmasını sağladı. Artık herhangi bir ressamın şehirden aldığı tek şey, ihtiyaçları ne olursa olsun, sadece 4 numara fare tüyü bir boya fırçasıydı, çünkü bakanın resmi söz dağarcığında fırça "bir ressamın donanım takımı" anlamına geliyordu. Şiirsel araçların en sık kullanılanı olan mecaz bu mali büyücüler tarafından çok etkin bir biçimde kullanılırdı. Meşhur bir vakada, toplam on bin altın dinar, uzun süre önce yaşlı ressamların lojmanı için bir kenara ayrılmıştı. Sadece kamu ulaşımında kullanılan develeri "geçici lojman" diye yeniden tanımlamak suretiyle, maliye bakanı develerin bakım maliyetini (ki Ninova şehri bundan sorumluydu) ressamların lojmanına tahsis edilen toplamın bir kısmı olarak saymayı başardı, çünkü yaşlı ressamlar gerçekten de bir yerden bir yere gitmek için sübvanse edilen kamu develerinden yararlanıyordu.

"Gerçek sanatçıların" dedi Ninovalılar, "şikâyet nedenleri yok. Eğer yaptıkları işte sahiden iyilerse, toplumsal koşullar ne olursa olsun gene para kazanırlar. Tek kuruş kazanamayıp da koşullar diye sızlananlar sözümona deneyciler, rahatına düşkün olanlar, peygamberlerdir. Kâr etmeyi bilmeyen bir bankacı da aynı şekilde yiter gider. İşlere köstek vurma ihtiyacını anlamayan bir bürokrat işini kaybeder. Varlığını sürdürmenin yasası budur. Ninova, geleceğe bakan bir toplumdur."

Doğru: Ninova'da bir avuç sanatçı (ve pek çok madrabaz) rahat bir hayat sürecek kadar para kazanırdı. Ninova toplumu, tükettiği ürünleri yapanlardan birkaçını ödüllendirmeyi severdi. Ancak takdir etmedikleri, çabaları ve parıltıları ve başarısızlıkları elbette diğerlerinin başarılı olmasına meydan veren muazzam sanatçı çoğunluğuydu. Ninova toplumu hemen hoşuna gitmeyen ya da anlamadığı hiçbir şeyi desteklemek zorunda değildi. Gerçek şuydu ki, sanatçıların büyük çoğunluğu şartlar ne olursa olsun elbette ki devam ederdi, sırf başka türlüsünü yapmak ellerinden gelmediği, Tanrı ya da Kutsal Ruh gece gündüz onlara baskı yaptığı için. Bulabildikleri her yöntemle yazmak, resim yapmak, bestelemek ve dans etmek için doğmuşlardı. "Toplumdaki bütün diğer işçiler gibi" derdi Ninovalılar.

Derler ki Yunus, Ninova hikmetinin bu özel durumundan haberdar olunca, peygamberlere özgü cesaretini toplamış ve kalabalığa hitap etmek için Ninova halk meydanında durmuş. "Sanatçı" diye açıklamaya girişmiş Yunus, "toplumun bütün diğer işçileri gibi değildir. Sanatçı gerçeklikle uğraşır: anlamlı sembollere dönüştürülmüş iç ve dış gerçeklikle. Parayla uğraşanlar, arkasında hiçbir şey olmayan sembollerle uğraşır. Gerçekliğin, gerçek dünyanın onlar için hayalhanelerinde servete, yalnızca o hayalhanede mevcut bir servete dönüşen rakkamların keyfi yükselişi ve düşüşü olan binlerce, binlerce Ninovalı borsa simsarını düşünmek harikulade. Hiçbir fantastik edebiyat yazarı, hiçbir sanal gerçeklik sanatçısı izleyicilerinde, bir borsa simsarları meclisindeki gibi kurmacaya her şeyi saran bir güven yaratmayı hayal etmeye asla özenemez. Bir dakika için bile tek boynuzlu bir atın gerçekliğini bir sembol olarak dahi göz önüne almayacak olan yetişkin erkekler ve kadınlar, ülkenin deve karınlarında bir hisseleri olduğunu kaya gibi bir gerçek diye kabul eder ve bu inançla kendilerini mutlu ve güvenlikte sayarlar." Yunus bu paragrafın sonuna vardığında, Ninova halk meydanı boşalmıştı.

Bütün bu nedenlerle Yunus hem Ninova'dan, hem de Tanrı'dan kaçmaya karar verdi ve Tarşiş'e giden bir gemiye atladı. Şimdi, Yunus'u taşıyan bu teknedeki gemicilerin hepsi, Ninova'dan çok uzakta olmayan bir limandan, Ninova imparator-

luğunun ileri karakolu Yafa'dandılar. Ninova, şüphesiz tahmin etmiş olduğunuz gibi, açgözlülüğe kapılmış bir toplumdu. Yaratıcı bir dürtü olan hırs değil, ki bütün sanatçıların sahip olduğu bir şeydir, ama biriktirmek için biriktirmenin kısır dürtüsü. Ancak Yafa onlarca yıldır peygamberlerin makul miktarda özgür olmalarına izin verilen bir yer olmuştu. Yafa halkı sakallı, yırtık pırtık giysili erkeklerle saçı başı karmakarışık, deli gözlü kadınların her yıl akın etmesini belli derecede sempatiyle kabul etmişti; çünkü onların varlığı, peygamberler Yafa'nın adından hiç de nezaketsiz olmayan şekilde sık sık söz ettikleri başka şehirlere gittiklerinde, Yafa'ya bedava tanıtım sağlıyordu. Ayrıca, hep yinelenen gaipten haber verme mevsimi Yafa'ya tuhaf ve ünü yayılmış ziyaretçiler de getiriyordu ve ne hancılar ne de kervansaray sahipleri bunların yatak ve yiyecek taleplerinden şikâyetçiydi.

Ama Ninova'da işler kötü gittiğinde ve şehrin ekonomik sıkıntılarının dalgaları küçük Yafa kentine kadar ulaşıp da işlerin kârı düştüğünde ve zengin Yafalılar süslü altı atlı arabalarından birini satmak ya da yüksek arazilerdeki çalışma şartları kötü işyerlerinden bir ikisini kapatmak zorunda kaldığında, gaipten haber veren sanatçıların varlığına açıkça karşı çıkılırdı. Daha zengin günlerin hoşgörüsü ve kaprisli cömertliği artık Yafa yurttaşlarına günahkârca bir israf olarak görünürdü ve çoğu da antika küçük sığınaklarına gelen sanatçıların hiçbir talepte bulunmaması ve haline şükretmesi gerektiğini hissediyordu: Yafa'nın en gösterişsiz binalarına yerleştirilince şükretmek, onlara uygun çalışma aletleri verilmesi reddedilince şükretmek, yeni projelerini kendilerinin finanse etmesine izin verilince şükretmek. Babil'den gelmiş para ödeyen konuklara yerlerini bırakmak için odalarından çıkmaya zorlandıklarında, onların sanatçı olarak tıpkı Tufan öncesi günlerin anlı şanlı peygamberleri ve şairleri gibi kokulu keçi derilerine sarılıp yıldızların altında yatmanın onurlu bir şey olduğunu bilmeleri gerektiği kendilerine hatırlatılıyordu.

Bu zor günlerde bile Yafalıların çoğu peygamberlere karşı belli bir samimi hoşnutluk duygusu besliyordu, çocukluğumuzdan beri çevremizde olan ihtiyar ev hayvanlarına duyduğumuz

muhabbete yakın bir şey ve işler yolunda gitmezken bile çeşitli yöntemlerle onları barındırmaya çalışıyor, alışverişlerde fazlaca hissiz davranıp onların sanatsal duyarlılıklarını zedelememeye çabalıyorlardı. Fırtına patlak verip de Yafa gemisi azgın dalgalarla savrulunca, Yafalı gemiciler tedirgin oldu ve kabahati sanatçı konukları Yunus'a bulmakta tereddüt ettiler. Şiddetli önlemler almak istemedikleri için, semalara ve denizlere hükmettiğini bildikleri kendi tanrılarına dua ettiler ama görünürde bir sonucu olmadı. Üstelik, sanki Yafa tanrılarının düşünecek başka şeyleri varmış ve gemicilerin inildeyen taleplerine kızmışlar gibi, fırtına daha da beter bir hal aldı. Sonra gemiciler (sanatçıların bazen yaptığı gibi, ambarda, fırtınanın geçmesini bekleyerek uyuyan) Yunus'a başvurdular, onu uyandırdılar ve tavsiye istediler. Yunus onlara, bir nebze sanatçı gururuyla, fırtınanın tamamen kendi hatası olduğunu söylediğinde bile, gemiciler onu denize atma konusunda gönülsüz kaldı. Cılız bir sanatçı ne çapta bir bora çıkarabilirdi ki? Sefil bir peygamber derin, şarapkarası denizi ne kadar öfkelendirebilirdi? Ama fırtına daha da beter bir hal aldı, rüzgâr, serenlerde ve yelkenlerde uludu, dalgalar onlara çarpınca payandalar inledi ve feryat etti ve sonunda, gemiciler teker teker, büyükannelerinin dizi dibinde Yafa'da öğrendikleri eski Ninova gerçeklerini hatırladılar: Yani, bütün sanatçıların genel anlamda beleşçi olduklarını ve Yunus ile onun gibilerin tek yaptığı şeyin sürekli şikâyet edip sızlandıkları şiirler yazmak olduğunu ve en masum ahlaksızlık için bile tehdit edici şeyler söylediklerini. Ve itici gücün açgözlülük olduğu bir toplum, servetin derhal birikmesine katkıda bulunmayan birini neden desteklesindi ki? Bu nedenle de, gemicilerden birinin arkadaşlarına açıkladığı gibi, kötü gemicilik için kendinizi suçlamayın, Yunus'un *mea culpa*'sını kabul etmekle yetinin ve piçi suya atın. Karşı çıkmayacak. Aslında, kaşındı dense yeri.

Şimdi, Yunus sonradan fikir değiştirmiş ve belki de bir geminin, ya da bir devlet gemisinin aslında safra görevini yerine getirip onu sallamadan tutacak birkaç bilgece kehanete ihtiyacı olacağını tartışmış olsa da, gemiciler Ninova politikacıları ile uzun süren aşinalıkları sayesinde sanatsal uyarıları kulak arkası etmeyi öğrenmişti. Dünyanın okyanuslarında, özgür ve kârlı ti-

caret yapacak yeni topraklar arayışı içinde zikzaklar çizen gemiciler, bir sanatçı ne derse desin ya da ne yaparsa yapsın, paranın ağırlığının daima herhangi bir sanatsal tartışmadan daha sağlam bir safra sağlayacağını varsaydı.

Yunus'u denize atınca ve deniz de sakinleşince, gemiciler dizleri üstüne çöküp Tanrı'ya, Yunus'un Tanrı'sına şükrettiler. Kimse sallanan bir teknede oradan oraya savrulmaktan hoşlanmaz ve Yunus suya değer değmez sallanma durduğuna göre, gemiciler derhal suçun gerçekten de onda olduğu, kendilerinin de yaptıklarında tamamen haklı olduğu sonucuna vardılar. Bu gemiciler besbelli klasik bir eğitimden geçmemişti, öngörü yetenekleri de yoktu, olsaydı eğer sanatçının tasfiye edilmesi argümanının eskilerde itibar gördüğünü ve gelecek yüzyıllarda gene saygın bir şöhreti olacağını bilirlerdi. Katiyetimizin akidelerini, üzerinde durduğumuza inanmaktan hoşlandığımız kayayı değiştirmeye çabalayıp duran o rahatsız yaratığı dışlama konusunda her insan toplumunun ta temelinden geçen kadim bir dürtü olduğunu da bilirlerdi. En başından alırsak, Platon için gerçek sanatçı devlet adamıdır, devleti Adalet ve Güzellik'in ilahi bir modeline göre biçimlendiren kişidir. Öte yandan sıradan sanatçı, yazar ya da ressam, bu değerli gerçeği yansıtmaz, onun yerine, gençlerin eğitimi açısından uygunsuz fanteziler üretmekle yetinir. Sanatın yalnızca devlete hizmet ederse yararlı olduğu yolundaki bu fikir, birbirini izleyen türlü türlü hükümet tarafından içtenlikle benimsenmiştir: İmparator Augustus şair Ovidius'u, yazdığı bir şeyi gizlice tehditkâr bulduğu bir şey yüzünden sürdü. Kilise, inananların dikkatini kutsal dogmadan uzağa çeken sanatçıları lanetledi. Rönesans'ta sanatçılar, saray fahişeleri gibi alınıp satılıyordu ve on sekizinci yüzyılda (hiç değilse halkın hayalhanesinde) tavanarasında, melankoli ve tüketimden ölerek yaşayan yaratıklara indirgenmişlerdi. Flaubert, *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü* kitabında on dokuzuncu yüzyılda burjuvaların sanatçıya ilişkin görüşünü yazdı: "Sanatçılar: Hepsi soytarı. Kendilerini düşünmemelerini övün. Herkes gibi giyinmelerine şaşırın. Müthiş para kazanırlar, ama son kuruşuna kadar çarçur ederler. Sık sık en iyi evlere yemeğe davet edilirler. Bütün kadın sanatçılar sürtüktür." Günümüzde, Yafalı gemici-

lerin soyundan gelenler Salman Rüşdü'ye karşı bir fetva çıkardı ve Nijerya'da Ken Saro-Wiwa'yı astı. Sanatçılara ilişkin düsturları, İkinci Dünya Savaşı sırasında Yahudi göçmenleri kabulden sorumlu Kanada göçmen görevlisi tarafından icat edilmişti: "Hiç olmayışı bile gereğinden fazla."

Böylece Yunus suya atıldı ve koca bir balık tarafından yutuldu. Balığın karanlık yumuşak karnı içindeki hayat aslında o kadar da fena değildi. O üç gün ve üç gece boyunca, layıkıyla hazmedilmemiş plankton ve karides gurultusuyla rehavete kapılarak düşünecek vakit buldu. Bu sanatçıların nadiren sahip olduğu bir lükstür. Balığın karnında teslim tarihleri, ödenecek bakkal faturaları, yıkanacak bebek bezleri, pişirilecek yemekler, tam o doğru nota sonatı tamamlamaya geldiği sırada içine sürüklenilecek aile çatışmaları, sıkboğaz edilecek banka müdürleri, diş gıcırdatacak eleştirmenler yoktu. Böylece bu üç gün ve üç gece boyunca Yunus düşündü, dua etti, uyudu ve rüya gördü. Ve uyandığında kendini karaya kusulmuş buldu, Tanrı'nm dırdır eden sesi de gene oradaydı: "Hadi, git Ninova'yı bul da üzerine düşeni yap. Nasıl tepki gösterdikleri önemli değil. Her sanatçının bir dinleyiciye ihtiyacı vardır. Bunu eserlerine borçlusun."

Yunus bu sefer Tanrı'nın ona dediğini yaptı. Balığın karanlık karnında işinin önemi konusunda ona bir dereceye kadar güven gelmişti ve kendini, Ninova'da sanatını sergilemeye hazır hissediyordu. Ama performansına henüz başlamış ve gaipten haber veren metninin ancak beş kelimesini etmişti ki, Ninova kralı dizleri üzerine çöktü ve nedamet getirdi, Ninova halkı tasarım işi gömleklerini paralayıp nedamet getirdi ve hatta Ninova sığırları bile kendilerinin de nedamet getirdiğini göstermek için hep bir ağızdan böğürdü. Ardından, Ninova'nın kralı, halkı ve sığırları karalar bağladı ve birbirlerini eski defterleri kapama konusunda temin ettiler, hep birlikte "Auld Lang Syne"ın Ninova versiyonunu söyleyerek, pişmanlıklarını tepedeki Tanrı'ya feryat figan bildirdiler. Tanrı da bu sefih pişmanlık gösterisini görünce Ninova halkı ile sığırları üzerindeki tehdidini geri çekti. Yunus elbette fena halde öfkelendi. Büyük amcamın "anarşist" ruh diyeceği şey Yunus'un içinde isyan ediyordu, o da bağışlanan şehirden uzakta, çölde somurtmaya gitti.

Tanrı'nın Yunus'u sıcaktan korumak için çıplak toprakta bir bitkinin büyümesini sağladığını ve Tanrı'nın bu hayırsever hareketinin Yunus'un bir kez daha şükran duymasına yol açtığını, bunun üzerine de Tanrı'nın bitkiyi soldurup sarartıp toprağa kaçırdığını ve Yunus'un kendini ikinci kez güneşin altınde pişerken bulduğunu hatırlayacaksınız. Tanrı'nın bitkiyle oyununun –önce Yunus'u güneşten korumak için bitkiyi oraya koymasının ve sonra da öldürmesinin– Yunus'u Tanrı'nın iyi niyetleri konusunda ikna edecek bir ders olup olmadığını bilmiyoruz. Belki de Yunus bu jestte önce ona tahsis edilip, sonra da Ninova Sanat Konseyi'nin kesintileri sonucu geri çekilen fonların bir alegorisini gördü – onu öğlen vakti güneşinde korunmasız olarak kızarmaya bırakan bir jest. Sanırım zor günlerde –yoksulların daha yoksul olduğu, zenginlerin de milyon dolarlık vergi diliminde müşkülatla kalabildiği günlerde– Tanrı sanatsal liyakat konusuyla Kendi'ni kaygılandırmayacaktı. Kendi de bir Yazar olan Tanrı kuşkusuz Yunus'un içinde bulunduğu açmaza biraz sempati duyuyordu: Ekmek parasını düşünmek zorunda kalmaksızın düşünceleri üzerinde çalışacak zaman istemek; kehanetlerinin Ninova Times'ın çok satan listesinde çıkmasını istemek ama aynı zamanda para için yazılan kitaplar ve acıklı hikâyelerin yazarlarıyla karıştırılmayı istememek; kalabalıkları, dağlayıcı sözleriyle harekete geçirmek, ama onları teslimiyet değil de isyan yönünde harekete geçirmeyi istemek; Ninova'nın ruhuna derinden bakıp onun kuvvetinin, bilgeliğinin, hayatının kendisinin her gün maliyecilerin masalarında cenaze piramitleri gibi artan madeni para yığınlarında değil, sanatçılarının eserlerinde, işleri yurttaşları uyanık tutmak için tekneyi sallamak olan peygamberlerinin öngörülü gazabında olduğunu fark etmelerini istemek. Tanrı, Yunus'un öfkesini anladığı gibi bütün bunları da anlıyordu, çünkü Tanrı'nın Kendisi'nin de bazen sanatçılarından bir şeyler öğrendiğini hayal etmek imkânsız değil.

Ancak, Tanrı taştan su çakarabilse ve Ninova halkının pişmanlık duymasına neden olsa da, hâlâ onların düşünmesini sağlayamıyordu. Düşünmeyi beceremeyen sığırlara acıyabilirdi. Ama Yunus'la Yaratıcı'ya karşı yaratıcı, Sanatçı'ya karşı sanatçı

olarak konuşurken, Tanrı, kendisinin de öylesine ilahi bir ironiyle söylediği gibi "sağ ellerini sol ellerinden ayırt edemeyen" bir halkla ne yapacaktı?

Yunus'un bunu duyunca başını olumlu anlamda sallayıp sessiz kaldığını hayal ediyorum.

Dodoların Efsanesi

"Çünkü" dedi Dodo, "açıklamanın en iyi yolu, yapmaktır."

Alice Harikalar Diyarında, 3. Bölüm

23 Mart 2007 tarihli *Le Monde*'da, ticari yayıncı Albin Michel'in başkanı Francis Esmenard'ın, Paris Kitap Fuarı'nda yaptığı bir konuşmada "fazlasıyla küçük yayıncı var" ve "kitapçılarımızın raflarında kalabalık ediyorlar" dediğini okudum. Soyadını taşıyan saygın yayınevinin başkanı Antoine Gallimard ise buna, küçük yayıncıların "kitapların üretim fazlasından sorumlu" olduğunu ekledi. Bu ilginç yorumla bana eski bir Moritanya efsanesini hatırlattı:

Çok eskiden, muazzam bir iştaha sahip uçamayan kuş dodolar yerel baştankaraların yuva yeri olan bir adada balkabaklarının büyüyüp kocaman olduğunu keşfetti. Dodolar, devasa bir yemek ihtimaliyle keyiflenerek küçük bir sal yapıp onları adadan ayıran dar boğazı geçtiler. Orada günlerce balkabaklarıyla kendilerine ziyafet çektiler (ki, balkabakları gerçekten koskocaman, çok doyurucu ve tatlıydı), büyük gagaları için fazlaca narin olan böğürtlenler ile tahılları ayaklarıyla hoyratça çiğnediler ve onları, sabır ve itina ile bazılarını toprağa eken, diğerlerini de yavrularını beslemek için yuvalarına götüren baştankaralara bıraktılar. Birkaç hafta sonra, balkabağı kalmadı, dodolar da evle-

rine dönmeye karar verdi. Yedikleri onca şeyden sonra zahmetle yürüyerek, şiş karınlarını sala sürüklediler ve denize açıldılar. Biraz sonra, sular salın zeminini kaplamaya başladı. Daha genç dodolardan biri titrek bir sesle, "Sanırım çok fazla balkabağı yedim" dedi. "Korkarım batıyoruz." En yaşlı dodo, öfkeyle, ağzında kırmızı bir böğürtlenle minik bir baştankaranın yerleştiği direğin tepesine işaret etti. "İşte suçlu" diye bağırdı dodo. "Sal için fazla ağır. Hepimize yer yok. Derhal kurtulun ondan!" Ve hepsi baştankarayı korkutup kaçırmak için zıplamaya koyuldu. Bunca gürültüyü duyan baştankara, karaya doğru uçtu, sal da köpekbalığı dolu sularda battı.

Dodoların soyu da böylece tükendi.

YEDİNCİ BÖLÜM

SUÇ VE CEZA

"Örnekse, Kralın Habercisi. Şimdi hapishanede, cezalandırılıyor: Ve duruşma önümüzdeki Çarşamba'ya kadar başlamıyor bile: Elbette en sonda da suç geliyor."

"Ya suçu hiç işlemezse?" dedi Alice.

"Bu daha da iyi olurdu, değil mi?" dedi Kraliçe.

Aynanın İçinden, 5. Bölüm



Anısına

"Ama klasik öğrenim gördüm, yaşlı bir yengeçti bizim usta."

"Ben ondan ders almadım" diye içini çekti Yalancı Kaplumbağa. "Dediklerine bakılırsa, Gülme ile Ağlamayı öğretirmiş."

"Yaa, yaa" dedi Ejder, iç çekme sırası ona gelmişti, ve iki yaratık yüzlerini pençeleriyle örttüler.

Alice Harikalar Diyarında, 9. Bölüm

Nereden başlamalı?

1963 ile 1967 arasında hemen hemen her pazar annemle babamın evinde değil, romancı Marta Lynch'in evinde yemek yedim. Okul arkadaşlarımdan birinin, Enrique'in annesiydi, Beunos Aires'in özel konutlara mahsus bir banliyösünde, kırmızı kiremit çatılı ve çiçek bahçeli büyük bir villada otururdu. Enrique benim yazar olmak istediğimi keşfetmişti, annesine hikâyelerimden bazılarını göstermeyi teklif etti. Kabul ettim. Bir hafta sonra Enrique bana bir mektup verdi. Mavi kâğıdı, titrek daktilo yazısını, büyük ve biçimsiz imzayı hatırlıyorum ama hepsinden çok o birkaç sayfanın ezici cömertliğini ve sonundaki uyarıyı hatırlıyorum. "Oğlum" diye yazmıştı, "tebrikler. Sana tahmin edeceğinden çok daha fazla acıyorum." Ondan başka bir tek kişi, okuldaki bir İspanyolca hocası bana edebiyatın bu kadar

önemli olabileceğini söylemişti. Mektupla birlikte, bir sonraki pazar günü için öğle yemeği daveti vardı. On beş yaşındaydım.

Marta'nın, Peron kovulduktan sonra iktidara gelen az sayıda sivil başkanlardan biriyle arasındaki siyasi ve aşk ilişkisinin yarı-otobiyografik bir anlatısı olan ilk romanını okumamıştım. Önemli bir edebiyat ödülü kazanmıştı ve gazetecilerin onu arayıp Vietnam Savaşı ile o yazın etek boyları üzerinde fikrini sorduğu cinsten bir şöhret sağlamıştı. Daima yarı kapalı görünen koca gözlerin hulyalı hale getirdiği büyük, duygu dolu yüzü günaşırı bir dergide ya da gazetede görülüyordu.

Böylece her pazar, öğle yemeğinden önce, Martha ile ben büyük çiçekli bir kanepede oturduk ve o, benim heyecandan soluksuz kaldığını düşündüğüm astımlı gibi sesiyle kitaplar hakkında konuştu. Yemekten sonra Enrique, ben ve birkaç kişi daha –Ricky, Estela, Tulio– tavanarasındaki bir masanın etrafında oturur ve Rolling Stones arka planda yakınıp dururken siyaset tartışırdık. En iyi arkadaşım Ricky'ydi ama haset ettiğimiz kişi Enrique'ydi çünkü bir sevgilisi vardı o sıralar, adı Estela'ydı, on iki ya da on üç yaşındaydı, zaten sonra da onunla evlendi.

Ergenlik çağımızda bizim için siyaset gündelik hayatın bir parçasıydı. 1955 yılında babam, Perón'u devirmiş olan askeri hükümet tarafından tutuklanmıştı ve hükümet darbesi hükümet darbesini izledikçe, okula giderken yolları silindir gibi ezip geçen tankları görmeye alıştık. Başkanlar geldi gitti, okul müdürleri parti menfaatlerine göre değiştirildi ve liseye geldiğimizde, siyasetin cilveleri bize "Yurttaşlık Bilgisi" denen şeyin –okulda demokratik sistem üzerine mecburi bir ders– eğlendirici bir kurmaca olduğunu öğretti.

Enrique ile ikimizin gittiği lise, Colegio Nacional de Buenos Aires'ti. Okula başladığımız yıl olan 1961'de, Eğitim Bakanlığı'ndaki bir dahi, bir pilot planın burada uygulanmasına karar vermişti. Dersleri sıradan lise öğretmenleri yerine, çoğu yazar, bilimadamı ve şair ile eleştirmen ve tarihçi olan üniversite hocaları okutacaktı. Bu öğretmenlerin bize konularının çok özel yanlarını öğretme hakkı vardı (aslında buna teşvik ediliyorlardı). Bu ise, genel olarak diyelim ki İspanyol edebiyatı okuyacağımıza bütün bir yılı bütün ayrıntılarıyla tek bir kitapla geçireceğimiz

anlamına geliyordu. Son derece talihliydik: Bize temel bilgiler veriliyordu ve ayrıntılar hakkında ne düşünmemiz gerektiği öğretiliyordu, ileride genelde dünyaya, özelde kendi sancılı ülkemize uygulayabileceğimiz bir yöntem. Siyaset tartışmak kaçınılmazdı. Hiçbirimiz, çalışmalarımızın bir ders kitabının sonunda durduğunu düşünmüyorduk.

Marta Lynch'in teşvikinden önce bir kişinin bana edebiyatın ciddi bir etkinlik olduğunu söylediğinden bahsetmiştim. Annelerimizle babalarımız, sanatsal uğraşların gerçekte geçerli olmayan meşgaleler olduğunu bize açıklamıştı. Spor beden için iyiydi ve biraz Okuma da, Brasso gibi, örneğin, hoş bir parıltı sağlardı ama gerçek dersler matematik, fizik, kimya ve bir tutam da tarih ile coğrafyaydı. İspanyolca, müzik ve görsel sanatlarla birlikte bir grupta toplanmıştı. Kitapları sevdiğim için (tamahkâr bir tutkuyla topluyordum onları) bir ucubeye âşık olan birinin suçlu utancını hissediyordum. Bu tuhaf davranışımı gerçek bir dostun alicenaplığıyla kabul eden Ricky, bana doğumgünümde hep kitap alırdı. Sonra bir yıl, okulun ilk gününde, sınıfa yeni bir öğretmen girdi.

Ona Rivadavia diyeyim. Lise yıllarımdaki diğer hocalarımdan bazılarına, mesela bana *Don Quijote*'yi tanıtan İspanyol Rönesansı uzmanına hiç benzemezdi. Rivadavia içeri girer, yarım yamalak bir iyi günler der, dersin ne olacağını ya da bizden ne gibi beklentileri olduğunu söylemez ve bir kitap açarak şuna benzer şekilde başlayan bir şey okumaya koyulurdu: "Kapının önünde nöbet tutan bir kapıcı durur. Bu kapıcıya kırsal kesimden Yasa'ya girmek için yalvaran bir adam gelir. Ama kapıcı o anda adamı içeri alamayacağını söyler..." Kafka'nın adını bile duymamıştık, mesel (parabol) nedir bilmiyorduk, ama o öğleden sonra önümüzde edebiyatın bent kapakları açılmıştı. Bu, beşinci ve altıncı sınıf okuma kitaplarında çalışmak durumunda kaldığımız bunaltıcı klasik parçalara benzemiyordu; bu esrarengizdi, zengindi ve öylesine kişisel şeylere temas ediyordu ki asla bizimle ilgili olduklarını kabul etmezdik. Rivadavia bize Kafka, Cortázar, Rimbaud, Quevedo, Akutagawa okudu; yeni eleştirmenlerin neyi incelediğinden söz etti ve Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Maurice Blanchot'dan alıntılar verdi; on

sekiz yaşından küçüklere uygun görülmese de *Tom Jones*'u görmemiz için bizi teşvik etti; bize Lorca'nın bir gün "narlarla dolu bir sesle" Buenos Aires'te kendi şiirlerini okuduğunu duyduğundan söz etti. Ama hepsinden önemlisi, bize nasıl okunacağını öğretti. Bilmiyorum hepimiz öğrendik mi, muhtemelen hayır, ama Rivadavia'nın bize bir metnin içinden, kelimeler ile anılar, fikirler ile tecrübeler arasındaki ilişkinin içinden rehberlik etmesini dinlemek, beni ömür boyu basılı sayfaya müptela olmaya teşvik etti ve bundan vazgeçmeyi asla beceremedim. Düşünme şeklim, hissetme şeklim, dünyada olduğum kişi, kendi kendime kaldığımda olduğum daha karanlık kişi, esas itibarıyla Rivadavia'nın sınıfıma okuduğu o ilk öğleden sonrasında doğmuştur.

Sonra 28 Haziran 1966'da General Juan Carlos Onganía'nın liderliğinde bir askeri darbe, sivil hükümeti devirdi. Birlikler ve tanklar, okulumuzdan birkaç blok ötede olan hükümet sarayını kuşattı, yaşlı ve zayıf (karikatüristler onu tosbağa olarak çizerdi) Başkan Arturo Illia, sokağa atıldı. Enrique bir protesto düzenlememiz için ısrar etti. Onlarcamız okul merdivenlerinde durup sloganlar attık, sınıfa girmeyi reddettik. Öğretmenlerden birkaçı da greve katıldı. İtişip kakışmalar oldu. Arkadaşlarımızdan birinin, askeriye yanlısı bir grupla kavga ederken burnu kırıldı.

Bu arada, Enrique'nin evindeki toplantılar devam ediyordu. Bazen Estela'nın yaşça ondan küçük erkek kardeşi de bize katılırdı, bazen sadece Enrique ile Ricky. Gittikçe ilgimi kaybetmeye başladım. Birkaç pazar, yemekten sonra tutuk mazaretlerle ayrıldım. Marta Lynch başka romanlar da yayımladı. Artık Arjantin'in en çok satan romancılarından biriydi, ama yurt dışında, Birleşik Devletler'de, Fransa'da da başarı özlemi çekiyordu. Asla olmadı.

Mezuniyetten sonra, Buenos Aires Üniversitesi'nde edebiyat okuyarak birkaç ay geçirdim ama ağır tempo ve hayal gücünden yoksun ders anlatımı beni sıkıntıdan hasta etti. Rivadavia'nın ve onun bize tanıttığı eleştirmenlerin, dosdoğru bir dersten aldığım keyfi berbat ettiğinden şüpheleniyorum: Rivadavia'nın gürleyen sesiyle anlatıcının çağlar boyunca sağ kalmış Homeros olduğu Borges hikâyesi "Ölümsüzler"deki Odysseus macerala-

rının nakledilmesinin ardından, birinin *Odysseia*'nın ilk transkripsiyonlarındaki metinsel sorunlar üzerinde saatlerce tekdüze bir sesle konuşmasını dinlemek zordu. 1969'un ilk aylarında bir İtalyan gemisiyle Avrupa'ya doğru yola çıktım.

Ondan sonraki on dört yıl boyunca Arjantin'in diri diri derisi yüzüldü. O yıllarda Arjantin'de yaşayan kişinin iki seçeneği vardı: Ya askeri diktatörlükle mücadele etmek, ya da diktatörlük serpilsin diye kendi haline bırakmak. Benim seçimim, bir korkağın seçimiydi: Geri dönmeme kararı aldım. Mazeretim de (mazeret diye bir şey yoktur) silah kullanmayı beceremememdi. Avrupa seyahatlerimde elbette geride bıraktığım arkadaşların haberlerini duydum hep.

Okulum hep siyasi eylemleriyle bilinirdi ve tarih boyunca pek çok ileri gelen Arjantin politikacısı benim oturduğum dershanelerden gelmiştir. Şimdi de sanki hükümet yalnızca okulu değil, sınıf arkadaşlarımı da özellikle hedef almış gibiydi. Haberleri, birbirini izleyen aylar boyunca dışarı sızmaya başladı. İki arkadaşım (biri kendi kendine obua çalmayı öğrenmişti ve odasında doğaçlama konserler verirdi; öteki, bu performansların "kendi kız kardeşinle dans etmekten daha sıkıcı" olduğu gözleminde bulunmuştu) Buenos Aires'in hemen dışındaki bir benzin istasyonunda açılan ateşle öldürülmüştü. İsmi şimdi sanki kendisiyle birlikte yok olup giden bir başka arkadaş, on altı yaşında ama onu son gördüğümde on iki yaşında sanılacak kadar küçük bir kız, askeri bir hapishanede vurulup öldürülmüştü. Estela'nın ancak on beş yaşındaki erkek kardeşi, bir öğleden sonra sinemaya giderken yolda kaybolmuştu. Cesedi bir posta torbası içinde annesiyle babasının kapı eşiğine bırakılmıştı, öyle kötü ezilmişti ki zar zor tanınıyordu. Enrique Fransa'ya gitti. Ricky Brezilya'ya kaçtı. Marta Lynch intihar etti. Dışarıda bir taksi onu söyleşi yapmak üzere bir radyo istasyonuna götürmek için beklerken mutfakta kendini vurdu. Bıraktığı notta sadece şunlar yazılıydı: "Artık dayanamıyorum."

Birkaç yıl sonra kendimi Brezilya'da mola vermiş buldum. Buenos Aires'te erkek kardeşlerimden biri Ricky'nin annesine rastlamış, o da ona Ricky'nin Rio'daki adresini vermişti, kardeşim bunu bana iletti. Ricky'yi aradım. Evliydi, çocukları vardı,

üniversitede ekonomi dersi veriyordu. Onu neyin değiştirdiğini anlamaya çalışıp duruyordum, çünkü daha yaşlı değil, sadece farklı görünüyordu. Şimdi yaptığı her şeyin yavaşlamış göründüğünü fark ettim – konuşması, hareketleri, yürüyüşü. Üzerine belli bir gevşeklik gelmişti; pek az şey onu heyecanlandırırmış gibi görünüyordu.

Artık Brezilya'ya yerleşmişti –karısı, çocukları Brezilyalıydı– ama burası yine de yabancı bir ülkeydi. Bana sürgünde, öyle diyordu, birkaç göçmenin "anı grupları" kurduğunu söyledi. Anı grupları, diye açıkladı, hiçbir şey unutulmasın diye siyasi suçları kaydetmekle sorumluydu. İşkencecilerin, casusların, muhbirlerin isimlerinden oluşan listeleri vardı. Başkan Alfonsin tarafından askeri diktatörlük sırasında kaybolan binlerin kaderini araştırmak için Arjantin'de 1983'te kurulan *Desaparecidos* Komisyonu, daha sonra hayatta kalan kurbanların tanıklıklarını kaydetti. Anı grupları, bir gün adaletin karşısına getirilebilirler umuduyla, kurban edenlerin kayıtlarını tuttu. Ricky'nin moral bozukluğunun bir kısmının, Alfonsin'in vaat ettiği duruşmaların sonuçlarını önceden sezmesinden kaynaklandığından şüpheleniyorum: Birkaç mahkûmiyet, birkaç kınama ve sonra da 1991'de yeni başkan Carlos Menem'in ilan ettiği genel af.

Arkadaşlarımızın, okulumuzun hükümetin hedefi olmasının ne kadar olağanüstü olduğundan söz ettim. Ricky askeriyenin muhbirlere bel bağladığını söyledi. Okulun içinde işkencecilere eylemlerimizi, isimlerimizi, adreslerimizi, karakter tanımlarımızı sağlayan kişiler olduğundan. Daima alenen askeriyeyi destekleyenler olduğu konusunda aynı fikirdeydim ama askeriye yanlısı bir bayrak sallamak ile işkencecilerle fiilen işbirliği yapmak arasında da hayli mesafe vardı.

Ricky güldü ve belli ki bu işlerin nasıl yürüdüğü hakkında hiçbir fikrim olmadığını söyledi. Askeriye, "Anavatan, Aile, Kilise" gibi şeyler söyleyen bir grup gerici çocuğa bel bağlamamıştı. Onların zeki, becerikli insanlara ihtiyacı vardı. Rivadavia gibi. Ricky grubunun elinde, Profesör Rivadavia'nın yıllardır askeri hükümete bizim hakkımızda yani öğrencileri hakkında ayrıntılı bilgiler geçirdiğine ilişkin sağlam kanıtlar olduğunu söyledi. Sadece isimler değil, ama neyi sevip neyi sevmediğimiz konu-

sunda, aile geçmişi ve okul etkinlikleri hakkında özenli notlar. Bizi öyle iyi tanıyordu ki.

Ricky bunu bana birkaç yıl önce anlattı ve ben de üzerinde düşünmeyi hiç bırakmadım. Ricky'nin yanılmadığını biliyordum. Kafamda, üç seçenek vardı:

- Hayatımda en önemli olan, bir anlamda beni ben yapan, aydınlatıcı ve esin verici öğretmenin ta kendisi olan kişinin aslında bir canavar olduğuna ve bana öğrettiği her şeyin, beni sevmeye teşvik ettiği her şeyin yoz olduğuna karar verebilirim.
- Mazur görülemeyecek eylemlerini mazur görmeye çalışır ve bunların arkadaşlarımın işkence görmesine ve ölümüne yol açtığı olgusunu göz ardı ederim.
- Rivadavia'nın hem iyi öğretmen, hem de işkencecilerin işbirlikçisi olduğunu kabul eder ve bu tanımın, su ile ateş gibi durmasına izin veririm.

Bu okumaların hangisi doğrudur, bilmiyorum.

Vedalaşmadan önce Ricky'ye, Rivadavia'ya ne olduğunu bilip bilmediğini sordum. Ricky evet anlamında başını salladı ve Rivadavia'nm okuldan ayrılıp Buenos Aires'te küçük bir yayınevine girdiğini ve önde gelen Arjantin gazetelerinden birine kitap eleştirileri yazdığını söyledi.

Bildiğim kadarıyla, hâlâ orada.

Tanrı'nın Casusları

Ejder "Adlarını yazıyorlar" diye fısıldadı, "duruşma sona ermeden unuturuz korkusuyla."

Alice Harikalar Diyarında, 11. Bölüm

Okumamızın bize öğrettiği gibi, tarihimiz uzun bir adaletsizlik gecesinin hikâyesidir: Hitler'in Almanya'sı, Stalin'in Rusya'sı, ırk ayrımının Güney Afrikası, Çavuşesku'nun Romanya'sı, Tiananmen Meydanı'nın Çin'i, Senatör McCarthy'nin Amerika'sı, Castro'nun Küba'sı, Pinochet'nin Şili'si, Stroessner'in Paraguay'ı, bitmek tükenmek bilmeyen diğerleri, zamanımızın haritasını oluşturur. Despot toplumların ya içinde, ya hemen berisinde yaşar gibiyizdir. Asla güvenlikte değiliz, kendi küçük demokrasilerimizde bile. Namuslu Fransız yurttaşlarının sürü gibi güdülerek kamyonlara doldurulan Yahudi çocuğu konvoylarıyla dalga geçmelerinin ne kolay olduğunu ya da eğitimli Kanadalıların Oka rezervasyonunda bir golf sahası yapılmasını protesto eden kadınlar ve yaşlı erkeklere taş attığını düşünürsek, kendimizi güvencede hissetme hakkımız yoktur.

Toplum olarak kalsın diye toplumumuzda kurduğumuz tuzaklar sağlam olmalı, ama aynı zamanda da esnek olmalı. Dışlayıp yasa dışı ilan ettiğimiz ya da mahkûm ettiğimiz aynı zamanda görünür kalmalı, hep gözlerimizin önünde olmalı ki

bu toplumsal bağları kırmama yolundaki günlük seçimimizi yaparak yaşayalım. Diktatörlüğün dehşeti, insani olmayan bir dehşet değildir: Derinlemesine insanidir – gücü de buradadır zaten. Samuel Johnson iyimserlikle "İnsan doğasında despotluğa karşı öyle bir deva var ki" diye yazmıştı, "bizi her türlü hükümet biçimi altında emniyette tutabilir." Oysa keyfi yasalar, gasp, işkence, kölelik üzerine kurulu her hükümet sistemi, her sözde demokratik sistemin elini uzatsa tutacağı kadar yakınındadır.

Şili'nin tuhaf bir şiarı vardır, "Akıl yoluyla ya da Zorla." En azından iki şekilde anlaşılabilir: Bir zorbanın tehdidi olarak, denklemin ikinci bölümünün vurgulanmasıyla ya da (Meksikalı şair Amado Nervo'nun dediği gibi "çarpışan zor ve akıl denizleri arasındaki") herhangi bir toplumsal sistemin rizikosunun dürüstçe kabulü olarak. Biz, çoğu Batı toplumunda, aklı zora tercih ettiğimize inanırız ve şimdilik bu inanca da güvenebiliriz. Ancak, gücün baştan çıkarışından asla tamamen özgür değilizdir. En iyi ihtimalle toplumumuz insanlık ve adalete ilişkin birkaç ortak fikri destekleyerek, tehlikeli bir şekilde, bizim Kanada şiarımız "A mari usque ad mare" gibi, bu iki sembolik deniz arasında tehlikeli şekilde yol alacak.

Auden, "Şiir hiçbir şey oldurmaz" beyanında bulunmuştu. Ben bunun doğru olduğuna inanmıyorum (belki o da inanmıyordu). Her kitap bir tezahür (epiphany) değildir, ama çoğu kez ışıklı bir sayfanın ya da parlayan bir dizenin kılavuzluğunda yol aldığımız olmuştur. Şairler ile hikâye anlatıcıların rizikolu yolculuklarımızda oynadıkları rol hemen açıklık kazanmayabilir ama belli bir diktatörlüğün, hükümranlığının kanlı on yılını yakından izlediğim bir diktatörlüğün neticesinde bir cevap ortaya çıkmıştır belki.

Adını hatırlamadığım kız (hafızanın vaatleri böyle sadakatsizdir işte), Colegio Nacional de Buenos Aires'te benden bir sınıf küçüktü. Onu ben lise ikideyken, gayretli gözetmenlerin bizim için düzenlemeyi sevdiği ve çadır kurma sanatını, kamp ateşi etrafında okumanın tadını, siyasetin esrarını keşfettiğimiz gezilerden birinde tanıdım. Bu siyasetin ne olduğunu asla tam olarak öğrenemedik, o sıralarda hayli abartılı şekilde bizim müphem

özgürlük ve eşitlik fikirlerimizi yansıtması dışında. Zamanla ekonomi, sosyoloji ve tarih üzerine sıkıcı kitaplar okuduk (ya da okumaya çalıştık), ama çoğumuz için *siyaset,* yoldaşlık ihtiyacımıza ve otoriteyi hor görmemize adını veren yararlı bir kelime olarak kaldı. Bu ikincisi, okulun muhafazakâr müdürünü içeriyordu; ve Patagonya'nın uçsuz bucaksız alanlarındaki birbirinden uzak toprak sahiplerini (ki burada, And Dağları'nın eteklerinde kampa giderdik ve sözünü ettiğim gibi, ırak ve bizim için anlaşılmaz hayatlarını yaşayan köylü aileleri gördük); ve askeriyeyi. Tankların 28 Haziran 1966'da, sayısız resmi geçitlerden birinde Buenos Aires'in sokaklarından hantal hantal, Plaza de Mayo'daki başkanlık sarayına doğru ilerlediğini görmüştük. Kız o yıl on altı yaşındaydı; 1969'da Buenos Aires'ten ayrıldım ve onu bir daha hiç görmedim. Ufak tefekti, hatırlıyorum, kısacık siyah, kıvırcık saçları vardı. Sesi tumturaklı değildi, yumuşak ve berraktı, telefonda o sesi tek bir hecenin ardından tanırdım. Resim yapardı, ama pek de inançla değil. Matematiği iyiydi. 1982'de, Malvinas Savaşı'ndan kısa süre önce ve askeri diktanın sonuna doğru, kısa bir ziyaret için Buenos Aires'e döndüm. Pek çoğu o korkunç yıllarda ölen ya da kaybolan eski arkadaşlardan haber sorarken, onun da kaybolanlar arasında olduğunu öğrendim. Öğrenci konseyinde olduğu üniversiteden çıkarken kaçırılmıştı. Resmen, gözaltında olduğunun kaydı yoktu ama belli ki biri onu askeri temerküz kamplarından El Campito'da, tıbbi bir muayene için kukuletasının çıkarıldığı kısacık bir anda görmüştü. Askeriye mahkûmlarını hep kukuletayla dolaştırırdı ki, daha sonra işkencecilerini tanımasınlar.

24 Nisan 1995'te, El Campito'da nöbetçilik eden Arjantinli çavuş Victor Armando Ibáñez, Buenos Aires'teki *La Prensa* gazetesiyle bir söyleşi yaptı. Ibáñez'e göre, orada mahpus olanlardan 2.000 ila 2.300'ü, kadını erkeği, yaşlısı genci, onun 1976 ile 1978 arasındaki iki yıllık askerliği sırasında ordu tarafından El Campito'da "infaz" edilmişti. "Vakti gelince" demişti Ibáñez gazeteye, "mahkûmlara birkaç saniyede tarumar eden pananoval adlı güçlü bir ilaç zerk edilirdi. Bir tür kalp krizine neden olurdu. [Enjeksiyon onları canlı ama bilincini yitirmiş halde bırakırdı.] Sonra denize atılırlardı. Çok alçak bir rakımda uçardık.

Kayıtsız, hayalet uçuşlardı bunlar. Bazen köpekbalığı gibi çok büyük balıkların uçağı izlediğini görürdüm. Pilotlar onların insan etiyle şişmanladığını söylerdi. Geri kalanını hayal gücünüze bırakıyorum" dedi Ibáñez. "En kötüsünü hayal edin."

Ibáñez'inki "resmi" itirafların ikincisiydi. Bir ay önce, emekliye ayrılmış bir deniz yüzbaşısı, Adolfo Francisco Scilingo, (gene *La Prensa*'ya) aynı "mahkûmları bertaraf etme" yönteminden söz etmişti. İtirafına cevaben Arjantin devlet başkanı Carlos Menem, Scilingo'ya "suçlu" demiş, komutanın karanlık bir otomobil alışverişine karışmış olduğu konusunda basını uyarmış ve bir hırsızın sözünün nasıl gerçek sayılabileceğini sormuştu. Donanmaya, Scilingo'nun rütbesinin alınmasını da emretmişti.

1989'da seçildiğinden beri Menem Arjantin'i 1973'ten 1982'ye kadar kasıp kavuran ve bu süre boyunca otuz bini aşkın kişinin öldürüldüğü sözümona "kirli savaş"a ilişkin askeri sorumluluk sorununu rafa kaldırmaya çalışıyordu. Askeriye aleyhinde dava açmanın son tarihiyle tatmin olmayan (ki, selefi Raul Alfonsin 22 Şubat 1988 olarak saptamıştı) Menem, 6 Ekim 1989'da, insan hakkı ihlallerine karışmış askerlerin çoğuna genel af sundu. Bir yıl sonra, Noel'in üç gün sonrasında, ülkeyi dokuz uzun yıl boyunca kanatmış olaylara karışmış olanlara genel af ilan etti. Buna bağlı olarak, her ikisi de askeri cunta tarafından sırasıyla 1976'dan 1981'e kadar ve 1981'de on ay süreyle başkanlığa atanmış olan Korgeneral Jorge Videla (ki, sonradan gene tutuklandı) ile General Roberto Viola'yı hapisten çıkarttı. Yasal olarak af, aklama ya da beraat değil, cezadan kurtulma anlamına gelirdi. Öte yandan genel af ise (askeriyenin 1982'de kendine nihai çare olarak bahşettiği ve Alfonsin tarafından iptal edilen gibi)etkisi ve niyeti açısından, herhangi bir suç isnadını silen bir masumiyet kabulüdür. Scilingo ve Ibáñez'in beyanlarından sonra, Başkan Menem askeriyeyi kısa süreyle 1990 genel affını geri çekmekle tehdit etti.

1996 itiraflarına kadar, Arjantin askeri yetkilileri sözümona anti-terörist faaliyetlerinin kanuna aykırı yanı olduğunu fark etmemişlerdi. Gerilla savaşının olağanüstü yapısı, diyordu yetkililer, olağanüstü önlemler gerektiriyordu. Bu beyanda bulunurken, derslerini iyi yerden almışlardı. 1977'de, Uluslararası Af Örgütü ile ABD Dışişleri Bakanlığı İnsan Hakları Bürosu'nun, Arjantin

güvenlik kuvvetlerini yüzlerce kayıptan sorumlu olmakla suçlayan ortak raporunun ardından, askeriye cevabını tasarlamak için bir Amerikan halkla ilişkiler şirketiyle, Burson-Marsteller ile ücret karşılığı anlaşmıştı. Burston-Marsteller'in sunduğu otuz beş sayfalık protokol, askeriyeye şunu tavsiye ediyordu: "İletişim becerilerimizi elimizden geldiğince iyi kullanalım ve Arjantin olaylarının öyle yanlarını iletelim ki insanlar terörist sorunuyla sağlam ve adil biçimde başettiğimizi, herkesin adalet önünde eşit olduğunu düşünsünler." Olacak iş değil, ama Reklam Çağı'nda imkânsız da değil. Burson-Marsteller, sanki beylik düstur "kalem kılıçtan kuvvetlidir"den etkilenmiş gibi, askeriyenin "muhafazakâr ya da ılımlı görüşteki" yazarlara "olumlu makale yorumları" için başvurmasını önerdi. Kampanyalarının bir sonucu olarak, Ronald Reagan 20 Ekim 1978 tarihli *Miami News*'de, Dışişleri Bakanlığı insan hakları bürosu "Gezegenin yedinci büyük ülkesiyle, yakın dost olmamız gereken bir ülkeyle, Arjantin'le ilişkilerini yüzüne gözüne bulaştırıyor" dedi.

Yıllar geçtikçe reklamcıların çağrısına başkaları da cevap verdi. 1995'te, Ibáñez ve Scilingo'nun itiraflarından hemen sonra İspanyolca *El País* gazetesinde, Mario Vargas Llosa imzalı bir yazı çıktı. Vargas Llosa, "Ateşle Oynamak" başlığı altında, açıklamaların korkunç olabilse de, kimse için yeni bir haber olmadığını, sadece "her yarı-ahlaki vicdan için gaddarca ve mide bulandırıcı" olan bir gerçeğin teyidi olduğunu ileri sürüyordu. "Gerçekten harikulade olurdu" diye yazıyordu, "eğer bu inanılmaz zalimliklerden sorumlu olanlar mahkemeye çıkarılıp cezalandırılsa. Ancak bu imkânsız, çünkü sorumluluk askeri çevreyi çok aşıyor ve aralarında bugün feryat edip kendilerinin de şu veya bu şekilde katkıda bulundukları şiddeti dönüp geriye bakarak lanetleyen çok sayıda kişinin de bulunduğu, Arjantin toplumunun çok geniş bir tayfını kapsıyor."

"Gerçekten harikulade olurdu": Bu, sahte pişmanlığın retorik toposu, "gaddarca ve mide bulandırıcı" olgular karşısında ortak infialden, bu olguların "gerçekten" ne anlama geldiklerinin sakin kafayla fark edilişine doğru bir değişime işaret ediyor: Tarafsız adalet denilen "harikulade" hedefe ulaşmanın imkânsızlığı. Vargas Llosa'nınki kadim bir argüman, ilk günah fikirle-

rine geri dönüyor: İster halk tarafından, ister liderleri tarafından işlenmiş olsun, bir ulusun suçlarından, herkes "şu ya da bu şekilde" sorumlu olduğu için kimse tek başına sorumlu tutulamaz. Yüz yılı aşkın süre önce Nikolay Gogol aynı saçmalığı daha şık şekilde ifade etmişti: "Yargıcı arayın, suçluyu arayın, sonra ikisini birden mahkûm edin."

Vargas Llosa kendi ülkesinin durumunu tarih dersi niyetine kullanarak, *cri de coeur*'ünü şöyle bitiriyordu: "Peru halkının aşırı grupların şiddeti, belli siyasi güçlerin körlüğü ve demagojisine kapılarak çarpıttığı ve askeriye ile kişisel iktidarın kollarına olgun meyve gibi düşmesine izin verdiği demokrasi yüzünden Peru'da olup bitenler, Arjantin'de yetmişlerdeki baskı üzerine bir tartışmadan yararlanarak intikam arama, eski kinlerin öcünü alma, ya da başlatıp sonra da kaybettikleri delice savaşı başka şekillerde devam ettirme peşinde olan o basiretsiz adalet arayıcılarının gözlerini açmalı."

Burson-Marsteller kendi gayesi için daha etkin bir reklamcı bulamazdı. Vargas Llosa'nın entelektüel otoritesinden emin olan sıradan bir okur bu tutkulu sonuçtan ne çıkarır? Arjantin ile, haddinden fazla ve çok aşikâr şekilde protesto ediyor görünen Peru (sonradan politikacı olan romancı, başkanlık seçimini gümbür gümbür burada kaybetti) arasındaki mukayese yüzünden, okur belki de tereddüde düşerek daha incelikli bir argümana sevk edilecektir: Bu "adalet arayanlar", ki Vargas Llosa'ya göre o arzu edilir ama ütopist adaletin arayıcıları aslında sadece gaddarlıkların suçunu paylaşmaları değil, sonradan kaybettikleri bir savaşı başlatmaktan da suçlanmaları gereken riyakârlar değil mi? Sorumluluğun terazisinin kefeleri birden kaygı verici bir şekilde kurbanlardan yana yatmıyor mu? Adalet ihtiyacı değil, yanlışları resmen kabul etme dürtüsü de değil, bu sözümona adalet arayıcılarını güden şey besbelli intikam için can atmaları, ya da, daha beteri, sırf kin duygusu. Kaybolan otuz binin yası tutulmayacak; onlar, her şeyi başlatan baş belaları. Ve hayatta kalanlar – Plaza de Mayo Anneleri, sürgüne zorlanan binlerce kişi, tam anlamıyla tarife gelmez ıstıraplara ilişkin ciddi açıklamaları, Ulusal Kayıp İnsanlar Komisyonu'nun 1984 tarihli Kayıplar Raporu'nun sayfalarını dolduran işkence görmüş yüz-

lerce erkek ve kadın – telafi, tazminat peşine düşmemeli. Ya onlardan da hesap sorulursa? Zaten, yetmişli yıllar o kadar geride ki... Unutmak daha iyi olmaz mı?

Neyse ki, o kadar emin olmayan okurlar vardı. Mario Vargas Llosa'nın yazısı, 18 Mayıs, 1995'te *Le Monde*'da yeniden basıldığından bir hafta sonra (25 Mayıs), Arjantinli yazar Juan José Saer aynı gazetede bir cevap yayımladı. Vargas Llosa'nın yazısındaki, gerçeklere dayalı birkaç önemli hatayı düzelttikten sonra –Isabel Perón'un başkanlığına "demokratik bir hükümet" demek, 1955 ile 1983 arasında Arjantin'in yalnızca altı yıl özgürce seçilmiş liderlerin keyfini çıkardığı olgusunu göz ardı etmek– Saer, Vargas Llosa'nın argümanlarının her noktada, resmi cinayet ve işkence taktiklerinin onların tercihi değil, onları tahrik ederek "aşırı önlemler" almaya zorlayanların taktiği olduğunu savunmuş olan askeri liderlerinkilerle çakıştığını belirtiyor. Saer ayrıca Vargas Llosa'nın "ortak sorumluluk" fikrinin de, Arjantin entelektüelleri işkence görür ya da sürgüne zorlanırken, Perulu romancı bile isteye Arjantin resmi basınında yayın yapmaya devam ettiği için, kendisini hassas bir duruma sokabileceğine işaret ediyor.

Saer, Vargas Llosa'nın rolüne cevap verdi, onu askeriyenin sözcüsü olmakla suçladı: Birkaç düzmece varsayıma dayanan savlarını da reddetti ya da göz ardı etti. Ancak, Vargas Llosa'nın sanatı sayesinde bu savların halen askeri affın savunucuları tarafından kaleme alınmışların en belagatlisi olarak kalmasından dolayı, belki de daha yakından incelenmeyi hak ediyorlardır.

- İktidara güç kullanarak gelen ve muhalifleriyle savaşmak için işkence ve cinayetten yararlanan askeri hükümet ile aralarında gerilla savaşçıların, siyasi karşıtların ve hiçbir siyasi bağlantısı olmayan sıradan yurttaşların bulunduğu kurbanların suçu paylaştığı fikri, safsatadan ibarettir. İsyancıların ordusu ile resmi Arjantin ordusunun bir anlamda eşit güçler olduğu tartışılabilse bile (oysa, burada bile, sayılar bire bin oranında), örgütlü askeri güçler ile onlarla anlaşmazlıklarını ifade etmiş entelektüeller, sanatçılar, sendika başkanları, öğrenciler ve ruhban sınıfı üyeleri arasında güç dengesi bulacak bir argüman ola-

maz. Hükümet eylemlerine karşı itirazını dile getiren sicil, herhangi bir suç işlememiştir; tersine, her demokratik toplumda tetikte olmak temel bir yurttaşlık görevidir ve her yurttaş bir bakıma Tanrı'nın casusu olmalıdır. Kral Lear'ın dediği gibi: "Her şeyi bilme gücüyle donanmış Tanrı'nın [casusları] melekleri gibi; / İnsan ilişkilerinin en bilinmez gizlerini çözümleriz / Hapishane duvarları ardından / O büyük kişilerin çevirdiği dolapların fesatlıkların / Ayın değişkenliği altında nasıl büyüyüp / Sonra da nasıl darmadağın olduğunu seyrederiz."*

Ama baskı, sivil muhalefet alanına da taştı. Başını romancı Ernesto Sabato'nun çektiği Ulusal Kayıplar Komisyonu, raporunu 1984 Eylül'ünde tamamladı: "Kategorik olarak bildirebiliriz ki –bu meşum planın uygulayıcılarının savunduğunun aksine– sadece terörizm eylemlerinde bulunan siyasi örgüt üyelerinin ardına düşmediler. Kurbanlar arasında böyle bir eylemle hiçbir bağlantısı olmayan ama askeri diktatörlüğe muhalefet ettikleri, sendika ya da öğrenci etkinliklerinde yer aldıkları, devlet terörizmini sorgulayan tanınmış entelektüeller oldukları ya da sadece devleti devirme yanlısı sayılan birinin akrabası, dostu oldukları ya da adres defterinde adları bulunduğu için korkunç işkencelere tabi tutulan binlerce kişi var."

- Kanunu uygulamak için işkence ya da cinayete başvuran her hükümet, hükmetme hakkını da, uyguladığı kanunu da geçersiz kılar, çünkü yurttaşlara eşit hak tanınan her toplumun az sayıdaki temel ilkelerinden biri, insan hayatının kutsallığıdır. "Açıkça" diye yazmıştı G. K. Chesterton, "Mahkeme Başkanı'nın cinayet yanlıştır deyişinin özgün ve göz kamaştırıcı bir iğneli söz sayıldığı bir toplum için güvenlik söz konusu olamaz." Bu hakikati fark etmeyen ve işkence edip cinayet işleyenlerden hesap sormayan hiçbir hükümet kendi adaletinden dem vuramaz. Hiçbir hükümet suçluların yöntemlerini kopyalama hakkına sahip değildir, ülkenin kanunlarına karşı bir eylem

* William Shakespeare, *Kral Lear*, (Çev: Özdemir Nutku), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013. (ed. n.)

sayabileceği şeye aynen mukabele edemez. Bir hükümete bireysel bir adalet hissi ya da intikam, ya da hırs hatta ahlak rehberlik edemez. Bütün bunları, yurttaşlarının bütün bu bireysel edimlerini ülkenin anayasası tarafından yerleştirilmiş parametreler dahilinde kapsamalıdır. Kanunu kanunla ve kanunun lafzıyla uygulamalıdır. Kanunun ötesinde bir hükümet artık hükümet değil, gasp edilmiş bir iktidardır ve böylece yargılanmalıdır.

- Hukukun nihai gücüne duyulan inanç, o dehşet verici yıllar boyunca dikatörlüğün pek çok kurbanını ayakta tuttu. Resmi hale gelmiş suiistimallerin yol açtığı acıya ve hayrete rağmen, çok uzak olmayan bir gelecekte bu eylemlerin açığa çıkarılacağı ve yargılanacağı inancı sürdü. İşkenceciye işkence etme, katili öldürme isteği baskın olmalı ama böylesi intikam eylemlerinin onlara neden olmuş eylemlerden ayırt edilemeyeceği ve nefret verici bir şekilde suiistimalciler için bir zafere dönüşeceği hissi daha da kuvvetliydi. Onun yerine, kurbanlar ve aileleri, mağdur toplumun suçluları o toplumun kanunlarına göre mahkemeye çıkaracağı bir tür nihai dünyevi yargıya inanmaya devam etti. Ancak böyle bir adalet uygulaması temelinde ülkelerinin bir başka şansı olabileceğine inandılar. Menem'in affı, onları uzun zamandır beklenen bu ihtimalden yoksun bıraktı.
- Bu "adalet yokluğu" askeriyenin uyguladığı "kaybolma" taktiklerine korkunç bir simetri ile yansıyordu ve bu taktiklerle kurbanları –kaçırılmış, işkence görmüş, uçaklardan atılmış, isimsiz mezarlara bırakılmış– resmen ölmüyor, yalnızca "yok" oluyor, geride yasını tutacak ölüleri olmayan acılı aileler bırakıyorlardı. 1981'de konuşan Julio Cortázar, diktatörlüğün yöntemini şu kelimelerle tanımladı: "Bir yanda, sanal ya da gerçek bir hasım durduruluyor; öbür yanda ise öyle koşullar yaratılıyor ki, kurbanların aileleri ile arkadaşları çoğu kez, kalplerinin öldü varsaymalarına izin vermediği kişilerin hayatını korumanın tek ihtimali olarak susmaya zorlanıyorlar." Ve eklemişti, "Eğer her insan ölümü geri dönülmez bir yokluğu zorunlu kılıyorsa,

nihai olduğunu bildiğimiz yokluğun inatla reddi gibi olan, bir tür soyut varlık gibi devam eden bu diğer yokluk için ne diyebiliriz?" Menem'in affı geçmişin hastalığına bu anlamda şifa vermedi; sadece o hastalığı bugüne kadar uzattı.

- Menem'in revizyonist çabası özgün değildir. Geçmişin gerilimlerini silerek bugünü kusursuz kılmayı ilk deneyenlerden biri, İÖ 213 yılında, Çin imparatoru Shi Huangdi'dir. Annesinin zinasının (bir efsaneye göre) bütün izlerini silmek için imparatorluğundaki bütün kitapların ateşe atılmasını emretmişti. Ama hiçbir edim, ister devasa olsun ister önemsiz, bir kez gerçekleştirildi mi ortadan kaldırılamaz – bir Çin imparatoru tarafından bile, hele bir Arjantin başkanı tarafından hiç. Bu hayatımızın sarsılmaz yasasıdır. Geçmişin değişmezliği hükümetin çalçeneliğine de, intikam ya da diplomasi arzusuna da bağlı değildir. Yapılan hiçbir şey silinemez. Affedilebilir ama bu affın duygusal bir geçerliliği olacaksa eğer kendisine karşı suç işlenmiş kişiden gelmeli, başkasından değil. Bir affın ardından edimin kendisinde hiçbir şey değişmez: ne şartlar, ne vahamet, ne suç, ne de yara. Kurbanlar, Ortak Dua Kitabında dendiği gibi, "erdemlerimizi tartarak değil" ama "suçlarımızı bağışlayarak" kendi hükümranlıklarını yeniden doğruladıklarında, işkenceci ile kurban arasındaki ilişki dışında hiçbir şey. Af, kurbanın ayrıcalığıdır, işkencecinin hakkı değil. Menem hükümeti ile Vargas Llosa gibi destekçileri, belli ki bunu unutmuş.
- Bir kurbanın bahşettiği affın –bağışlamanın damlayan niteliği– adaletin mekaniğiyle hiç ilgisi yoktur. Af, edimi değiştirmez, hatta nitelendirmez bile, o edim sonsuzluk boyunca gölgesini ileriye, her yeni bugüne vuracaktır. Af, unutuluş bahşetmez. Ama toplumun kanunlarına göre gerçekleştirilmiş bir mahkeme suç edimine hiç değilse bir bağlam kazandırır; kanun onu, tabir caizse, artık geleceği lekelemesin, bir mesafenin berisinde hatırlatma ve uyarı olarak dursun diye geçmişle sınırlayabilir. Bir toplumun kanunlarının uygulanması, esrarengiz bir şekilde, edebi bir eyleme benzer: Suçlu edimi bir sayfada sabitler,

kelimelerle tanımlar, ona ânın katıksız dehşeti olan değil, hatırlanmasının dehşeti olan bir bağlam kazandırır. Anının gücü artık suçlunun elinde değildir; şimdi o güce sahip olan, kendi habis geçmişinin vakayinamesini yazan, kendini nihayet unutulmuşluğun boşluğu üzerinde değil, yapılan gaddarlıkların somut, kayıtlı olguları üzerinde yeniden inşa etme yetisi olan toplumun kendisidir. Bu uzun, sıkıntılı, korkunç, dehşet veren bir süreçtir ve mümkün olan tek süreçtir. Bu tür şifa bulma, daima geride iz bırakır.

- Menem'in bilinen katiller ve işkencecilerin taleplerine boyun eğen affı, çok uzun görünen bir süre için şifa bulmayı erteledi. Bugünkü durumuyla, askeri rejimdeki bütün işkenceciler ve katiller adalete teslim edilmediği için, Arjantin haklardan yoksun bir ülkedir; toplumsal adalet hakkı göz ardı edilmiştir, ahlaki eğitim hakkı hükümsüz bırakılmıştır, ahlaki otorite hakkı kayıptır. "Devam etme" ihtiyacı da, "farklılıkları uzlaştırma" ihtiyacı da, "ekonominin bir kez daha serpilmesine izin verme" ihtiyacı da Menem ve halefleri tarafından affetmek ve unutmak için yerinde nedenler olarak yürürlüğe sokulmuştur. Vargas Llosa gibi edebi seslerin desteklediği Menem, görüldüğü kadarıyla tarihin diyetinin ödeneceğine inanıyordu; okul arkadaşım gibi binlerce bireyin anılarının loş bürokrat bürolarında unutulmuş raflarda sararmaya bırakılabileceğine; geçmişin çaba harcanmadan, resmi bir telafide bulunulmadan, kefaret olmasızın geri alınabileceğine inanıyordu.

Şimdi kaçınılan adalet eylemini beklerken, Arjantin askeri diktatörlüğünün kurbanları hâlâ adaletin bir başka, daha eski biçimini, o kadar bariz olmayan ama sonuçta daha uzun ömürlü olanını umut edebilir. Bir politikacının zihninin labirenti, kefaret vaadini nadiren taşır, ama yetenekli bir yazarınki neredeyse tamamen böyle bir vaat üzerine inşa edilmiştir ve Auden'in görüşüne rağmen, unutmaya izin vermez.

Bazı kitaplar sayesinde (burada yararlı olmayacak kadar uzun ve kişisel bir katalog) hem işkenceciler hem de kurbanları yalnız, görülmemiş, dil uzatılamaz olmadıklarını anlayabilirler.

Adalet, mutlu bir son talep eden edebi göreneklerin gerektirdiklerinin ötesinde, temel bir şekilde ortak insani bağımızdır, hepimizin kendimizi mukayese edebileceğimiz bir şey. Eski İngiliz yasasında olduğu gibi, adalet yalnızca yerine getirilmekle kalmamalı, yerine getirildiği görülmelidir.

Auden'in, yazarın dünyayı değiştirme yetisine inanç duymaması, anlaşılan modern bir algılama. Robert Graves, İrlandalılar ile Gallilerin, şairler ve hicivciler arasında özenle ayrım yaptığını belirtmişti: Şairin görevi yaratıcı ya da tedavi edici bir görevdi, hicivcininki ise yıkıcı ya da zehirleyici ve her ikisi de dünya olaylarının akışını değiştirirdi. Doğanın bile Orpheus'un kelimeleri karşısında eğileceği farz edilirdi ve Shakespeare de "sıçanları kafiyeyle ölüme yollayan" İrlandalı ozanların gücünü anmıştı; yedinci yüzyılda, büyük Senchán Torpéist, sıçanların yemeğini yediklerini keşfedince, şöyle başlayan bir şiir söyleyerek on tanesini oracıkta katletmişti:

Sıçanların burnu sivridir
Ama iyi savaşçı değillerdir.

İster sıçanlara, ister diktatörlere karşı olsun, yazarlar Tanrı'nın casusu rollerinde çılgın bir adalet biçimi getirebilirler. Horatius İÖ birinci yüzyılda "Agamemnon'un döneminden önce pek çok cesur adam yaşadı" diye yazacaktı, "ama hiçbirinin yası tutulmadı, hiçbiri tanınmaz, uzun geceyle örtülüler, çünkü şairleri yoktu." Horatius'un ima ettiği gibi, biz daha talihliyiz. Bizi kurtaracak olan şiirler ve hikâyeler (ya da içlerinde bir tür kurtuluş bulacaklarımız) yazılmakta, ya da yazılacak, ya da yazılmış ve okurlarını bekliyor ve zamanla, tekrar tekrar, şunu varsayarlar: İnsan zihni, en gaddar edimlere bir ad verebildiğine göre, her zaman bu edimlerden daha bilgedir; iyi yazıda öyle bir şey vardır ki, en nefret edilesi eylemlerimizi betimlerken bile onları nefret edilesi, dolayısıyla da üstesinden gelinebilir olarak gösterir; dilin zayıflığına ve tesadüfiliğine rağmen, esin sahibi bir yazar dile gelmez olanı anlatabilir ve düşünülmez olana biçim verir ki, kötülük, esrarlı niteliğinin bir kısmını kaybetsin ve birkaç hatırlanmış kelimeye indirgenmiş olarak kalsın.

Bir Kez Daha, Troya

Edidi kendinden hoşnut bir gülümseyişle etrafına bakındı. "Sanmam ki" dedi, "işimiz bittiğinde etrafta tek bir ağaç ayakta kalsın!"

Aynanın İçinden, 4. Bölüm

Coğrafyamın haritası okumalarımdır. Tecrübe, hafıza, arzu onu renklendirir ve biçimlendirir ama kitaplarım onu tanımlar. Oregon'um Ursula K. Le Guin'e aittir, Prag'ım Gustav Meyrink'e, Venedik'im Henry James'e aittir, Cezayir'im Rachid Boudjedra'ya. Ama Beyrut'u düşündüğüm zaman, üç görüntü gelir aklıma. Birincisi annemin bana 1950'li yılların başlarında şehri ziyaret ettikten sonra tasvir ettiğidir. Paris'e, Roma'ya, Venedik'e gitmişti: Beyrut kadar güzel, o kadar zarif, insanı buyur eden bir şehir olmadığını düşünüyordu. Buenos Aires'te işler ters gidince (ki sık sık ters giderdi), şikâyet eder, başını sallardı ve Çehov'un üç kız kardeşinden biri gibi "Moskova, Moskova!" diye tekrar edeceğine, sanki hayatı o cennette kalsaydı farklı olacakmış gibi "Beyrut, Beyrut!" diye iç çekerdi. Belki de öyle olurdu, çünkü Beyrut onun için bir imkânsızlıktı. İmkânsız şeyler mükemmel olma eğilimi gösterir.

İkincisi, 2004'te ziyaret ettiğim şehir. Halkın dostluğu, olağanüstü kibarlıkları, kültürel birikimin çeşitliliğinden gelen sürekli ton kayması, savaştan sonra şehirlerinin yeniden inşa

edilmesini görmekten duydukları gurur ve rahatlama, yaralarını gösteririrkenki utançsızlıkları: Şiir, müzik, iyi yemekler, zekice konuşmaların canalıcı önemi konusundaki içlerine işlemiş ve paylaşılmış inançları, eve dönerken beni uygarlık olarak yaşadığım şeye karşı ani bir nostalji hissiyle bıraktı.

Üçüncüsü, 2008'de akşam haberlerinde gösterilen bombalanmış şehir. Yakılıp yıkılan her şehir gibi, hem bir dile gelmez günlük kişisel acı çekme yeri, hem de hangi savaşta olursa olsun her şehrin imgesi: Yapılması onca uzun süren duvarların un ufak olup sokaklara döküldüğü ve birisinin altında bir erkek kardeşin, bir kız kardeşin, bir dostun, bir anne babanın, bir çocuğun yattığı yıkılmış bir çatıya baktığı, askerlerin koşarak geçtiği bir yer.

Ama sanıyorum bir de dördüncü Beyrut var. Yeniden inşa edilen ve tahrip edilen taşlardan ziyade hafızanın direnmesinden oluşmuş. *İlyada*'yı bugün okuyan biri için en duygulandırıcı yanlarından biri, anlatıcının sesi Yunanca olsa da trajedinin paylaşılmış olduğunun aniden fark edilmesidir. Yani: Anlaşmazlığın nedeni bir kaçırma olayıdır (Paris'in Helen'i kaçırması) ve en güçlü savaşağalarından birinin (Agamemnon) ısrarıyla, müttefik kuvvetler kuşatmayı ve çarpışmayı, onlara ait olan geri verilene kadar sürdürme konusunda anlaşır ama şiir, savaşın korkunç sonuçlarının iki tarafça da hissedileceğini ve hem Yunan Patroklos, hem de Truvalı Hektor'un bunun vahşetinin kurbanları olduğunu çok açık hale getirir. *İlyada*'nın yazarı (ya da yazarları) iki tarafa da bağlılığının olduğunu hissetmiş.

Yunanlılar savaşı, oturmuş gösteriyi izleyen tanrıların tadını çıkardığı (Robert Fagles'in çevirisinde "tıpkı leş kargası gibi, akbaba gibi" der), kahramanca bir eylem olarak yere göğe koyamazdı. Ama savaşın kahramanca oluşu (ya da olabilmesi), onun dehşetini ya da ıstırabını görmezden gelmelerine yol açmadı. Ve tanrıların kana susamış heveslerine rağmen, Yunanlılar insanların daima merhametli olduğunu (ya da olabildiğini) hatırlamaktan hiç geri kalmadılar. Sofokles'in oyunu *Ajax*'ta, Athena himayesi altındaki Odysseus'a neşeli bir şekilde düşmanının sonu gelmez talihsizlikler lanetine uğradığını anlattıktan sonra Odysseus, birden Yunanlı kahramanı bilge ve kanlı tanrıçadan

çok daha asil yapan birkaç yürek paralayıcı laf eder: "Talihsiz adam benim düşmanım olabilir elbet" der, "ama onu talihsizliğinin altında kalmış görünce, acırım. Aslında düşüncelerim ondan çok kendime yönelir, çünkü açıkça görürüm ki bu dünyada yaşayan biz hepimiz hayaletler ve ağırlığı olmayan gölgeleriz." Onun kim olduğunun anısı hem Ajax'ın, hem de Odysseus'un kendisinin kaderini yüceltir.

Hafıza, ne olduğumuza ve ne gördüğümüze bağlam sağlar. *İlyada*'nın son bölümlerinden birinde katil ruhlu Akhilleus, arkadaşı Patroklos'un katili Hektor'un peşinden koşar. İkisi de askerdir, ikisinin de elleri kanlıdır, ikisinin de öldürülmüş sevdikleri vardır, ikisi de davalarının adil olduğuna inanır. Biri Yunanlıdır, biri Truvalı, ama bu noktada neye bağlı olduklarının pek önemi yoktur. Birbirini öldürmeye kararlıdırlar. Koşarak şehir surlarının yanından geçerler, Skamander nehrinin iki kaynağını geçerler. Ve bu noktada Homeros (Homeros dediğimiz o kadim varlık) savaşı tasvir etmeye ara verir ve bizi uyarmak için duraklar:

> Skamandros'un iki kaynağı fışkırır orda,
> [...]
> Yunaklar vardır bu pınarların yakınında,
> Geniş, güzel, taştan yunaklar,
> Troyalıların karıları, güzel kızları bir zamanlar
> Parlak rubalarını yıkarlardı bu yunakların içinde
> Barış günlerinde, Akha oğulları gelmeden önce
> ... ...
> Bu pınarın önünden geçtiler koşa koşa.*

Pınarların önünden hâlâ koşarak geçiyorlar.

* Homeros, *İlyada* (Çevirenler: Azra Erhat, A. Kadir), Can Yayınları, 1984.

Sanat ve Küfür

"Hiç de böyle bir şey yapacak değilim" dedi Fare, ayağa kalkıp uzaklaşarak. "Böyle saçmalayarak bana hakaret ediyorsun!"

"Bunu demek istemedim!" diye yalvardı zavallı Alice. "Ama sen de pek alıngansın, yani!"

Alice Harikalar Diyarında, 3. Bölüm

İmgeleri okumak tehlikeli bir iş olabilir. 2005'te Hz. Muhammed'in birkaç karikatürünün dünyanın dört yanındaki (önce bir şaka olarak Danimarka'da, sonra bir meydan okuma eylemi olarak başka ülkelerde) süreli yayınlarda basılmasının çeşitli İslami grupların gazaba gelmiş protestosunu ateşlediği gerçeğini kimse göz ardı etmez. Tarih kendini tekrarlar: Gerçek bir inanç sahibinin yerinden oỳnatılmaz dayanağı olduğu varsayılan inanç, sadece sanatsal bir yaratıyla, bir fırça darbesi ya da çiziktirilmiş birkaç kelime ile karşılaşınca titreyip sarsılıyora benziyor, bu arada kulları da Tanrı adına ilahi bir öfke krizinin başlamak üzere olduğunu ilan ediyor.

Zalim ya da şiddetli bir eylemin Evrenin Yaratıcısı'nı (ya da Onun Peygamberi'ni) kızdırabilmesi anlaşılır bir şeydir, çünkü hiçbir yazar (büyük harfli Y ile olsun olmasın) işinin bozulmasını ya da yıkıma uğramasını görmek istemez. Bir kardeş yaratığı öldürmek, işkence etmek, aşağılamak, taciz etmek şüphesiz

Tanrı'nın gözünde bir suçtur ve bence inanç sahiplerinin bunda, bitmez tükenmez ilahi sabrın kanıtı olarak, yeni bir Evrensel Tufan'ın her ay meydana gelmeyeceğini görmeye her türlü hakkı vardır. Augusto Pinochet, George W. Bush ve Usame bin Ladin gibi yaratıkların rahat bir hayat sürmelerine izin verilmesi, Tanrı'nın gerçekten de insana özgü olmayan bir sabra sahip olduğunu gösteriyor.

Ancak aynı zamanda bir karikatürün, bir şakanın, bir kelime oyununun sonsuzluğun bir gün gibi göründüğü O'nu ya da onun insanların arasındaki kutlu seçilmişlerini rencide edeceğini bildirmek, bana küfürlerin en büyüğü gibi geliyor. Biz, güçsüz insanlar, bizimle eğlenen birinden rahatsız olabiliriz; ama elbette bu, bizim üstün, bozulmaz, kadir-i mutlak olarak hayal ettiğimiz bir varlığın tepkisi olamaz. Borges, Tanrı'nın edebi zevkleri konusunda bir şey bilmediğimizi ima etmişti; her şeyi bilen ve cömert estetik anlayışının hem şiirsel antilopun, hem de suaygırı denen zevksiz şakanın yaradılışına yol açtığı O'nun, Denis Diderot, Mark Twain, Salman Rushdie'nin eserlerini yatağının başucundaki komodinden yasaklayacağını hayal etmek zordur. Muhammed hep gülmekten yanaydı: "Kalbinizi her an hafif tutun, çünkü kalp kederli olunca ruh da körleşir."

Geçmişin büyük dini simaları, aynı zamanda zeki insanlar oldukları için, mizah anlayışından mahrum değillerdi. İsa (Hieronymus'un Latince çevirisinde), aptalca bir kelime oyunuyla Petrus'la eğlenir: "Adın Peter (*Petrus*) ve ben de bu kayaya (*petram*) kilisemi inşa edeceğim." Buda bir çölden geçmek üzereyken tanrılar, O'nu güneşten koruma niyetiyle, çeşitli semalarından aşağı şemsiyeler atmışlardı. Buda, hiçbirini gücendirmemek için, kibarca kendini çoğalttı ve tanrıların her biri, O'na gönderdiği şemsiyeyi taşıyan bir Buda gördü. Midraş'a göre Musa'ya, (her şeyi bilen) Tanrı'nın neden, elma olayının ardından onu Cennet Bahçesi'nde ararken "Âdem, neredesin?" dediği soruldu. Musa şöyle cevap verdi: "Tanrı bununla bize doğru davranmayı öğretme girişiminde bulundu, çünkü önce geldiğini bildirmeden başkasının evine girmek kibarca bir şey değildir." *El-Mustatraf*'ın ilk cildinde, yoksul bir adamın Muhammed'i görmeye geldiği ve ondan kendisine binmek için bir

deve bağışlamasını istediği söylenir. "Sana bir devenin yavrusunu vereceğiz" dedi Muhammed. "Ama devenin yavrusu benim ağırlığımı taşımaz ki" diye şikâyet etti adam. "Deve istedin" diye cevap verdi Muhammed. "Her devenin mecburen bir başka devenin yavrusu olduğunu bilmiyor musun?"

Küfür anlamındaki *blasphemy* sözcüğü Yunancadan gelir ve "birini rencide etmek" demektir. Yunan mitolojisinde küfür, küfredilen tanrının hassasiyetine bağlıdır. Athena, genç Arakhne'yi onu bir örümceğe dönüştürerek cezalandırır, çünkü tanrıçadan daha iyi bir dokumacı olduğunu söyleyerek övünmüştür. Ortaçağın Katolik Kilisesi için, küfür fikri, dini inançlara aykırı düşünce ile karıştırılır, ancak, bir bürokratik ayrıntı sayesinde, Müslümanlar ile Yahudiler dini inançlara aykırı düşünce ile suçlanamaz, çünkü asla inanç sahibi olduklarını itiraf etmemişlerdir. Ancak, Tanrı'ya ve azizlerine sadece kelimeler ile eylemler yoluyla değil (örneğin, hayatlarımıza hükmedenin Tanrı değil, talih olduğunu söyleyerek), ama aynı zamanda düşünce yoluyla da, ki bu "kalp ile küfretme" diye bilinirdi, hakaret etmekle suçlanabilirler. 538 yılında İmparator Justinianus'un imzaladığı bir fermanda, küfrün cezasının ölüm olduğu beyan edilmişti ama bu hüküm ender olarak uygulanırdı. Yahudi-Hıristiyan âleminde, küfür fikri bugün de yasal olarak geçerlidir: Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli dini gruplar okul kütüphanelerinden onlara göre Tanrılarına hakaret eden kitapları çekip almayı başarmıştır. Roald Dahl, J. D. Salinger ve J. K. Rowling gibi yazarlar da kendilerini bu şekilde Jonathan Swift ve William Faulkner gibi yasaklı klasiklere dahil edilmiş bulmuştur.

Kur'an'ın meşhur onuncu suresinde (10:100), "Allah'ın izni olmadıkça hiç kimse iman edemez" denir. Sekizinci yüzyılın başında, meşhur ilahiyatçı Hasan el-Basri bunun "Tanrı bizim için arzu etmeden iyiyi arzu edemeyiz" demek olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden inanç sahipleri ilahi lütufça seçilmiş olduklarına kani olmakla yetinmeli ve Tanrı'nın seçilmesini uygun bulmadıklarından eşit derecede bir dindarlık talep etmemeli. Bırakın başkaları alay etsin: Bu bile (eğer tartışmayı sürdürürsek) Tanrı'nın iradesine bağlıdır (O'nun hikmetinden sual olunmaz). Müminler Tanrılarının onlardan fedakârlık ve

direnç talep ettiğini söyler. Şüphe yok, bunun kanıtı da O'nun, Voltaire'in, Erasmus'un, Rabelais'nin mirasçıları olan ve Horatius'un (Tanrı'nın yarattıklarından bir başkası) taviseyesine uyarak, gülme suretiyle öğretmeyi savunan birkaç saray soytarısının varolmasını da buyurmuş olmasıdır.

Deli Şapkacının Sofrasında

Kedi, sağ patisiyle bir yuvarlak çizerek "Şurada" dedi, "bir Şapkacı oturur, şurada da" öbür patisini salladı, "bir Mart Tavşanı. Hangisini istersen ziyaret et: İkisi de deli."

"Ben deliler arasında ne yapayım?" dedi Alice.

"Ah, elinde değil ki" dedi Kedi, "hepimiz deliyiz burada."

Alice Harikalar Diyarında, 6. Bölüm

Çabuk kavrayan okurların çoğunun kabul edeceği gibi, insan dünyasının ayırt edici özelliği deliliğidir. Karıncalar düzenli hatlar halinde, öne arkaya gidip, kurallara kusursuzca uyarak seğirtir. Tohumlar alışılagelmiş bir döngüsellik içinde büyüyüp ağaç olur, ağaçlar yapraklarını döker ve yeniden tomurcuklanır. Kuşlar göç eder, aslanlar öldürür, kaplumbağalar çiftleşir, virüsler mutasyon geçirir, kayalar ufalanıp toz halini alır, bulutlar neyse ki ne inşa ettiklerinin ya da ne yıktıklarının farkında olmadan biçimlenir ve yeniden biçimlenirler. Sadece biz yaşadığımızın bilincinde olarak yaşarız ve yarı paylaşılmış bir kelimeler koduyla ve ne kadar birbiriyle çelişir ya da anlaşılmaz mahiyette olsa da, eylemlerimiz hakkında fikir beyan edebiliriz. Şifa verir ve yardım ederiz, kendimizi feda eder, kaygı ve şefkat gösteririz, dünyayı ve kendimizi daha iyi anlamak için harika eserler ve mucizevi aletler yaparız. Aynı zamanda da, hayatımızı boş inanlar üzerine kurar, açgözlülük dışında bir nedeni olmak-

sızın zula yapar, başka yaratıklara bile bile acı verir, yaşamak için ihtiyaç duyduğumuz suyu ve havayı zehirler ve nihayet, gezegenimizi yok olmanın eşiğine getiririz. Bütün bunları eylemlerimizin tam bilincinde olarak yaparız, sanki yapmamamız gerektiğini bildiğimiz şeyi yaptığımız ve yapmamız gerektiğini bildiğimiz şeyi yapmaktan kaçındığımız bir rüyanın içinde yürür gibi. Lewis Carroll 9 Şubat 1856'da güncesine, "O zaman deliliği bazen hangisinin uyanık, hangisinin uyuyan hayat olduğu arasında ayrım yapmayı becerememek diye tanımlayamaz mıyız?" diye yazmıştı.

Harikalar Diyarı'nm deli dünyasındaki seyahatlerinin yedinci bölümünde Alice, bir ağaç altında, pek çok kişi için kurulmuş bir sofraya rastlar. Masa büyük bir masa olmakla birlikte, Mart Tavşanı, Deli Şapkacı ve Tarlafaresi bir köşeye tıkışmış çay içerler, uyuyan Tarlafaresi diğerlerinin rahat edeceği bir yastık görevini yerine getirir. "Yer yok! Yer yok!" diye bağırırlar Alice'in geldiğini görünce. "Dolu yer var!" der Alice kızgınlıkla ve bir uçtaki büyük koltuğa yerleşir.

Alice'in gönülsüz ev sahiplerinin sofra adabı besbelli çılgıncadır. Önce Mart Tavşanı ona şarap ikram eder. Ama "Şarap görmüyorum" der Alice, etrafa bakınarak. "Yok zaten" der Mart Tavşanı ve ona biraz daha çay ister mi diye sorar. Alice gücenmiş bir edayla, "Daha ağzıma bir şey koymadım" diye cevap verir, "onun için biraz daha da alamam." "Yani biraz *daha az* alamam demek istiyorsun" diye araya girer Şapkacı. "Hiçten daha *fazlasını* almak çok kolay." Sonra oturuş yerleri, Deli Şapkacı'nın kaprislerini yerine getirecek şekilde boyuna değişir. O ne zaman temiz bir fincan istese, herkes bir ileriye, kullanılmış bir servise geçmek zorundadır; besbelli değişimlerden yarar sağlayan tek kişi Şapkacı'nm kendisidir. Örneğin Alice, "eskisinden de kötü" durumdadır, çünkü Mart Tavşanı süt çanağını tabağına devirmiştir.

Gerçek dünyada olduğu gibi Harikalar Diyarı'ndaki her şeyin de, ne kadar çılgın olursa olsun mantıklı bir temeli, çoğunlukla kendileri de absürd olan bir kurallar sistemi vardı. Alice'in toplumunun görenekleri, nerede olursa olsun, büyüklerinin davranışlarının akılcı olacağına inanmasına yol açmıştı.

Bu yüzden de, tuhaf düş dünyasının mantığını anlamaya çalışırken Alice, karşılaştığı yaratıklardan da akılcı bir davranış bekliyordu ama tekrar tekrar sadece onların "mantıklı" çılgınlığıyla karşı karşıya kalıyordu. "Hayatım boyunca" demişti Bertrand Russell doksanıncı doğumgününde, "bana hep insanın akılcı bir hayvan olduğu söylendi. Bunca yıl boyunca, bir kere bile bunun böyle olduğuna ilişkin bir kanıt bulmuş değilim." Alice'in dünyası, Russell'ın beyanını yansıtıyor.

Amatör bir antropolog olan Alice, Harikalar Diyarı'nın toplumsal göreneklerini anlamanın, sakinlerinin davranışının mantığını da anlamasına izin vereceğini varsayıyor ve bu nedenle de masadaki merasimi bir nebze akıl ve görgüyle izlemeye çalışıyor. Kendisine sunulan absürdlüklere, akılcı sorularla karşılık veriyor; sorulan sorulara, ne kadar absürd olursa olsun, akılcı cevaplar bulmaya çalışıyor. Ama nafile. "Şimdi, siz soruncaya kadar" diyor, "hiç aklıma gelmemişti doğrusu, sanmıyorum tabii..." "Öyleyse ağzını açma" diye cevabı yapıştırıyor Şapkacı.

Bizim dünyamızda olduğu gibi, Harikalar Diyarı sakinlerinin hareket tarzları da üstü kapalı sorumluluk ve değer mefhumları taşır. Kusursuz egoistin amblemi olan Şapkacı, ifade özgürlüğüne karşıdır (kendininki hariç) ve üzerinde hiçbir hakkı olmayan malları kullanır (sonuçta masa Mart Tavşanı'na aittir. Şapkacı kendi rahatı ve kârı dışında hiçbir şeye aldırmaz ve bu yüzden de sorumlu tutulmamak için kendi mallarını bile sahiplenmeye isteksiz görünür. Kitabın sonundaki duruşmada, şapkasını çıkarmayı reddeder, çünkü onun olmadığını söyler: "Onları satmak için bulunduruyorum" diye açıklar, "benim kendi şapkam yoktur. Ben Şapkacıyım." Sahip olduklarını sadece neye karşılık satacağına göre değerlendiren Şapkacı'nın eylemlerinin sonuçları, ister bir dizi bulaşık tabak çanağa, ister bir mahkemenin yerleşmiş göreneklerine ilişkin olsun, umurunda olmaz.

Şapkacı ikinci Alice kitabı *Aynanın İçinden*'de sadece bir kez ortaya çıkıyor (bir gün işleyip işlemeyeceği belirsiz bir suç için, hapse atılmış), ama felsefesi Alice'in düşdiyarlarına iyiden iyiye yayılmış. Üçüncü bölümün ortasında, Alice kendini birden, biletini görmek isteyen öfkeli bir Biletçi'nin karşısında bir demiryo-

lu vagonunun içinde bulduğunda, Şapkacı'nın değer kavramını, göze görünmeyen değer biçicilerin esrarengiz korosu yankılar.

> "Hadi hadi! Göster biletini, çocuk!" diye devam etti Biletçi, öfkeyle Alice'i süzerek. Ve pek çok ses hep bir ağızdan bağırdı ("bir şarkının nakaratı gibi, diye düşündü Alice): "Onu bekletme, çocuk! Yani, onun vaktinin dakikası bin sterlin eder!"
>
> "Korkarım biletim yok" dedi Alice, ürkmüş bir halde: "Geldiğim yerde bilet gişesi yoktu." Ve sesler korosu gene devam etti: "Geldiği yerde gişeye yer yoktu. Oradaki toprağın bir inç'i bin puan eder!"
>
> "Bahane uydurma" dedi Biletçi: "Makinistten alabilirdin." Ses korosu gene devam etti. "Makineyi süren adam. Yani, dumanın bile bir püfü bin sterlin eder!"
>
> Alice kendi kendine, "Öyleyse konuşmanın faydası yok" diye düşündü. Sesler o konuşmadığı için bu sefer katılmadı ama onu çok şaşırtarak hepsi koro halinde düşündü (Umarım "koro halinde düşünme"nin ne olduğunu anlıyorsunuzdur; çünkü itiraf edeyim ki *ben* anlamıyorum), "En iyisi bir şey söylememek. Lisanın bir kelimesi bin sterlin eder!"
>
> "Bu gece rüyamda bin sterlin göreceğim, biliyorum göreceğimi!" diye düşündü Alice.

İster zamanın uçsuz bucaksızlığı ya da uzamın sonsuzluğu, ister bir nefes, bir püf duman ya da konuştuğumuz kelimeler olsun, Şapkacı'nın kodunu yankılayan görünmez çoğunluğa göre her şeyin parasal bir değeri vardır: Bu durumda, bin sterlin. Akılları mali şeylere çalışan bu İntikam Tanrıçaları için, her şey alınabilir ve satılabilir, her şey (Şapkacı'nm şapkası gibi) cirosu ve devri mümkün metaya çevrilebilir.

Tarihimizde, Alice'in kitaplarında kendine yer edinebilecek bir sahne var. 1520 yazında, İspanyolların mahpusu olan Aztek kralı Montezuma, süregelen muharebelerden bitkin düşüp, daha fazla mücadelenin gereksizliğine ikna olmuş halde, yalnızca özgürlüğünü değil hayatını da kaybetmektense kapitülasyonu deneme çabasıyla babası Axayactl'in bin zahmetle topladığı muazzam hazineyi Hernán Cortés'e vermeye ve İspanya kralı-

na, gücünü Cortés'in temsil ettiği o uzaklardaki ve görünmez hükümdara bağlılık yemini etmeye hazırdı. Töreni yorumlayan İspanyol vakanüvis Fernández de Oviedo prosedür sırasında Montezuma'nın gözyaşları içinde olduğunu bildiriyor ve kendi kendine karar verebilen birinin bile isteye kabul ettiği bir taahhüt ile zincire vurulmuş birinin üzüntü içinde yaptığı bir taahhüt arasındaki farka işaret ederek, Romalı şair Marcus Varro'dan alıntı yapıyor: "Zorla verilen şey, hizmet değil hırsızlıktır."

Aztek kraliyet hazinesi eldeki tüm verilere göre muhteşemdi ve İspanyolların önüne yığıldığı zaman, büyük kısmı gizli amaçları karmaşık ve incelikli toplumsal törenleri akla getiren ince bir güzelliğe sahip aletlerden meydana gelen üç altın yığın halinde kule gibi yükselmişti; rengârenk tüyler, değerli taşlar ve incilerle süslenmiş girift yakalar, bilezikler, değnekler ve yelpazeler; özenle işlenmiş kuşlar, böcekler ve çiçeklerden oluşuyordu ki bunlar, Cortés'in kendisine göre de "Değerlerinin ötesinde öyle fevkaladeydiler ki, özgünlükleri ve tuhaflıkları onları paha biçilmez kılıyordu ve bu Dünyanın bilinen Prenslerinden birinin böyle şeylere, bu miktarda sahip olabileceğine inanılamazdı."

Montezuma'nm niyeti, hazinesinin kendi sarayından İspanyol kralının sarayına bir baç olmasıydı. Ancak Cortés'in askerleri bu hazineye ganimet muamelesi edilmesini ve her birinin altının adil bir kısmını almasını talep ettiler.

Hazinenin beşte biri usulen İspanya kralına, buna eşit bir kısmı da Cortés'in kendisine aitti. Büyük bir toplam hibe, keşif seferi masrafları için Küba valisi tazmin edilmesine ayrılmak zorundaydı. Veracruz'daki garnizon ile önde gelen caballerolar gibi süvariler, arkebüzcüler ve çift ödemeye hak kazanmış arbaletçiler de paylarını bekliyordu. Sonuç olarak sıradan askerlere adam başı yüz altın peso kalıyordu ve bu onların beklentilerine kıyasla o kadar önemsiz bir toplamdı ki çoğu sonunda reddetti.

Adamlarının isteğine boyun eğen Cortés, Montezuma'nın değerli objelerini külçeye çevirsinler diye Azcapozalco'nun meşhur kuyumcularını çağırdı, sonra da bunlar kraliyet armasıyla mühürlendi. Bu iş kuyumcuların üç tam çalışma gününü aldı. Bugün, Santafé de Bogotá'daki Altın Müzesi'nin kapısının üs-

tünde ziyaretçi, bir Aztek şairin İspanyol fatihlere hitaben yazdığı taşa kazınmış dizeleri okuyabilir: "Bu kadar güzel bir şekilde işlenmiş mücevherlerden tuğla yapmadaki körlüğünüz ve budalalığınız beni şaşırtıyor."

Değer meselesi, eski bir meseledir. Cortéz için, "salt yeniliği ve tuhaflığı" bile onu "paha biçilmez" hale getiren bir sanat eserinin değerini, bu eserin yapıldığı hammaddeye biçilen (her ne kadar dalgalansa ve sembolik olsa da) değer, aşıyordu. Toplumsal işleminin değerinin ölçüsü altının kendisi olduğu için, Cortés, Aztek sanat eserlerini külçeye çevirmede kendini haklı görüyordu. (Günümüzde, van Gogh'un Ayçiçekleri'ni alan ve resmi bir kasaya kilitleyen işadamı da tamı tamına aynı inançla hareket eder.)

Tabii, başka değerler de mevcuttur. Örneğin Alman dili, değeri ve onun farklı anlamlarını ifade etmek için ahlak, estetik, ilim ve epistemoloji alanlarında farklı kelimeler kullanır: *Gewalt* (gücün niteliği), *Wert* (bir şeyin üzerinde anlaşmaya varılmış önemi), *Geltung* (cari geçerlilik), *Gültigkeit* (resmi değer ya da yarar). Ama Cortés için parasal değer bunların hepsine baskın çıkıyordu. İki yüzyıl sonra böyle bir baskın düşünce, Baron de Montesquieu'nün alaylı şekilde, eğer satın almak ve satmak değerlendirme ölçeklerimiz olduysa, "bir adamın Cezayir'de satılacağı fiyat kadar değeri olması gerektiği"ni söylemesine neden olmuştu.

Cortés gibi, ekonomik değerlerin önceliğe sahip olduğunu varsayarsak, bütün yaratıcı etkinliklerle ilişkimizi değiştiririz. Eğer nihai hedef mali kâr ise, bizim ardında olduğumuz bir tür mükemmeliyettir: İnsan eliyle yapılmış, kolayca paraya dönüştürülecek şeylerin üretimi. Yani, parasal değerin her şeyin ölçütü olduğu bir dünyada, kendiliklerinden ânında mali tatmin taşımayan, çoğunlukla uzun ve zahmetli işlemler gerektiren, etiketler ve kısa açıklamalarla tanımlanamayan ve karmaşık estetik, etik ya da felsefi yan yollarla ticari yararla sonuçlanabilen ya da sonuçlanmayan sanat eserleri, ekarte edilmeli ya da, hiç değilse, üzerlerinde çok az düşünülmelidir. Herhangi bir yaratıcı etkinliğin kabulünü içinde taşıdığı başarısızlık, anatema gibi bir ışık altında ele alınır, tıpkı Shelley'nin "ölümsüzlüğün süt çocukları" dediği şiirsel yaratılar gibi, çünkü ekonomik yasa ya-

ratılan her şeyin içinde kendi ölümlülüğünü, üretim zincirinin ürünlerini satmaya devam etmesini sağlayacak olan 'satılma" tarihini taşımasını talep eder. Bir eserin sanatsal nitelikleri, çoğunluğun zevkine, ya da bazı şartlar altında çoğunluğa bir fiyat karşılığı erişebilecekleri söylenen sözde "elitist" zevke tabi olmalıdır. Ekonomik değerin sıradan değerlendirilmesinde, bütün diğer değerler bulanıklaşır ya da eriyip gider.

Bu tüketim ihtiyacı, sanat eserinin kendisi tarafından yeni entelektüel ve duygusal keşif alanları açılmasıyla değil, nüfus sayımı ve piyasa araştırmalarından esinlenen planlı kampanyalar tarafından yaratılmıştır ve bu kampanyalar daha sonra sırf onu tatmin etmek üzere üretilecek bir şey için, bu üretim öncesinde bir özlem yaratırlar. Okurlar, Carroll'un eserlerini keşfedip okuyana ve onun yazdıklarının kendi dile getirilmemiş tecrübelerini nasıl kelimelere döktüğünü görene kadar *Alice* kitaplarına "muhtaç" olduklarını bilmez. Ancak, herkese açık önceden imal edilmiş sahte-mistisizmlerin reklamını yaptıktan sonra ruhsal bir "ihtiyaç"ı karşılamak için kitap üretmek, kitapçıları elbette gerçek kolektif ıstırap ve korku üzerine kurulu apokaliptik uyarılar ve komplo teorileriyle doldurmak mümkündür. Ancak Carroll, en kâbusumsu deneyimlerimizi bile tanımlarken teskin edici çözümler sağlamaz, sadece kadim kâhinlerin üslubunda zengin sorular sunar; *ersatz Alice*-metinleri bizi minik, kırpılmış ve yuvarlanmış, yatay biçimde tatmin edici cevapların yağmuruna tutar, okurlarına yapıları icabı çözülmemiş olarak kalmaları gereken çok eski bulmacaları çözmüş illüzyonu veren ilmihaller sunar.

Zamanımızda mali kârın muazzam ve etkin mekanizmasını yaratmak ve sürdürmek için kasıtlı yavaşlığa karşı sürati, ayrıntılı eleştirel düşünceye karşı sezgi yoluyla keşfedilen cevapları, nihai bir son talep etmeden çeşitli ihtimaller arasındaki gerilim üzerinde yoğunlaşma zevkindense, pat diye elde edilen sonuçlara varmanın tatminini topluca seçmiş bulunuyoruz. Eğer hedef kârsa, yaratıcılık bundan zarar görmeli. Özel sanayiler dışında bilimsel araştırma desteği eksikliğini tartışırken bir keresinde bir bilimadamının, "Elektrik, daha iyi lambalar üretme çabasıyla icat edilmemişti" yorumunda bulunduğunu duymuştum.

Her çağ kendi adını kötüye çıkararak, kendi budala türü için kendi sanatsal türünü geliştirir. Ortaçağda şarlatan vaazları ve falcının kehanetleri, en popüler olanlardan ikisiydi; Carroll'un döneminde, bunların yerini üç ciltlik "aptalca" romanlar ile ahlaki hikâyeler almıştı. Günümüzde budalanın mükemmel sanatı reklamcılık sanatı –ticari, siyasi ya da dini– güve ile pasın kurbanlarına yönelik arzu yaratma yetisi. Reklamcılık bir yalanla, X Markası'nın diğer markalardan daha önemli ya da daha gerekli veya sadece iyi olduğu ve ona sahip olmanın, peri masallarındaki sihirli nesneler gibi sahibini komşusundan daha bilge, daha güzel, daha güçlü hale getireceği iddiasıyla başlar. Coleridge'in okurdan talep ettiği inanmazlığın gönüllü olarak askıya alınması reklamcılık tarafından, teşvik edilmiş ve aynı anda meydana gelmiş bir inanç askıya alınması ile hafifletilir: reklamı yapılan mallar ya da hizmetlerin inanç ya da inançsızlıktan ziyade; yaratılan renkli, zararsız imgelerin, alışılagelmiş ama geçersiz hale getirilmiş sembollerin, basit güvence ya da buyrukların izleyeni uyuşturarak bir anlamsız özlem haline soktukları o hayali şeye karşı bir tür yavan inanca ihtiyacı vardır. Bu imgeler artık bizi her zaman ve her yerde kuşatır. Modern bir "imgeler kültürü"nden söz ettiğimizde, böyle bir kültürün tarih öncesi atalarımızın zamanından beri varolduğunu unutuyoruz: Ancak mağaralarda, ortaçağ kiliseleri ya da Aztek tapınak duvarlarındaki imgeler derin ve karmaşık anlamlar taşırken, bizimkiler kasıtlı olarak banal ve sığ. Reklam şirketlerinin, aynı kasıtlı banallik ve sığlığın bir eserin parasal değerini mazur gösteren niteliklere dönüştüğü çağdaş sanat piyasasını kontrol etmesi tesadüfi değildir.

Ancak her iki nitelik de bir dünya bakışına cevap verir. Doğduğumuz andan itibaren fark ettiğimiz gibi dünya, kimisi keyfi ya da rastgele, kimisi bile isteye yaratılmış ve şifresini çözerek okumamız gerektiğini hissettiğimiz bir işaretler kütüphanesi, bir esrarlı metinler arşivi, bir merak uyandıran imgeler galerisidir. Profesör Giovanna Franci'nin "tercüme etme kaygısı" dediği doğal bir eğilim her şeyin lisan; anahtarı kaybolmuş olabilecek ya da hiç varolmamış ya da evrensel kitabın sayfalarının kilidini açmak için yeniden işlenmesi gereken bir söz dağarcığının

resimleri olduğuna inanmamıza neden olur. Bitkiler, hayvanlar, bulutlar, başkalarının yüzleri ve jestleri, peyzajlar ile deniz akıntıları, takımyıldızlar ile orman yollarının, dünya tecrübemizi yansıtmaya çalıştığımız resimçizit ve kavramyazılarda, harfler ve şifreli sinyallerde karşılıkları vardır. Aztekler renkli elyazmalarına *haritalar* derlerdi, bu ilişkiyi aşikâr hale getirmek için bizim nötr *metin*'imizden daha iyi bir kelime.

Ama başka hiçbir yere gitmeyen, sadece gerisin geri kendine dönen sahte harita diye de bir şey vardır. Şapkacı, son yirmi ya da otuz yılda; tartışmalarını şık bir lisana yerleştiren bir konuşma özgürlüğünün bir versiyonunun koruması altındaki, açgözlülüğü ve kendini zenginleştirmeyi savunan ve bunu elde etmek için güçlerinden yararlananlara entelektüel ağırlık sunan filozofların, toplumbilimcilerin ve ekonomistlerin ürettiği muazzam bir harita kitlesinin de babası olmuştur. Elinde olanı sıkı sıkıya tutarken bir yandan da başka bir şeyi yakalamaya çalışan Şapkacı, başkalarına hiçbir şey sunmaz ve kurulmuş sofrasını göstererek diğerlerine daha fazla almalarını ve "hiçbir şey almaktansa *daha fazla* almanın çok daha kolay olduğu..."na inanmalarını söyler. Oysa gezegenimizde milyonların bildiği gibi, hiçbir şeydense daha fazlasını almak çok kolay değildir. Ne var ki, çılgın çay partisinin kuralları, çok sayıda kişinin oturabileceği gepgeniş yerleri kendimize saklayabilmek için, işgal ettiğimiz bölgeyi heba ettikten sonra taze bir bölgeye el koyabilmek için olmayan şarabı ve "daha fazla" çayı, ikisini de hiç içmemiş olana ikram edebilecek şekilde inşa ettiğimiz dünyanın kurallarıdır. İhtiyacımız olabileceğinden ve tadını çıkarabileceğimizden fazlasını toplamak, diğerlerine her gün erozyona uğrayan ve yavaş yavaş yerini "hiçbir şey"in aldığı ortak bir kültüre katılmalarını teklif etmek, yoksullar ile ihtiyaç sahiplerine zaten daha başında hiçbir payları olmayan ortak servetten "daha fazla"sını almalarını önermek, gezegenimizin çok geniş alanlarının tüm ağaçlarını kesmek, cevherlerini çıkarmak, balıklarını tutup bitirmek ve sonra da başkalarına geçerken arkamızda döktüğümüz ve boşa harcadığımız şeyler bırakmak, ister insanlar, ister ormanlar, denizler, yaşadığımız yerküre ya da soluduğumuz hava söz konusu olsun, küresel çılgınlığımızın

yöntemleridir. Bunlar, aslında hiçbir şey paylaşmaz, hiçbir şeyi başkalarına vermezken, şarabımızı saklar ve çayımızı elimizde tutar ve gördüğümüzü sandığımız şeyle kendimizi rahatlamış hissederken, talihi ve talihsizliği başkalarıyla paylaşır görünmemizin yöntemleridir.

Harold Pinter Nobel Ödülü konuşmasında, "Aynaya baktığımız zaman" diye yazmıştı, "karşımızdaki imgenin doğru olduğunu düşünürüz. Ama bir milimetre hareket edince imge değişir. Aslında asla sona ermeyen bir yansımalar silsilesine bakıyoruz. Çünkü bazen bir yazarın aynayı paramparça etmesi gerekir – çünkü hakikat bize aynanın öbür yanından bakar. Ben, aleyhte varolan bütün muazzam olasılıklara rağmen yurttaşlar olarak hayatlarımızın ve toplumlarımızın *gerçek* hakikatini tanımlama yolundaki yılmaz, şaşmaz, şiddetli entelektüel kararlılığın hepimize devrolmuş can alıcı bir yükümlülük olduğuna inanıyorum. Aslında zorunlu. Eğer siyasi vizyonumuz böyle bir kararlılığı barındırmıyorsa, neredeyse kaybetmiş olduğumuz şeyi yerine koyma yolunda da hiç umudumuz yok demektir – insanın vakarı."

Bugün Deli Şapkacı'nın sofrasında Alice'in karşılaştığı hayali yaratıklar değil, acı verecek kadar gerçek varlıklar oturuyor: Cortés'in, bütün yaradılışı sopalar ile taşlara indirgeyen mirasçıları; gözlerinde tek değer ölçütü mali kâr olan ve daha fazla kazanmanın en emin yolunun halkın entelektüel düzeyini düşürmek olduğuna inanan tüccarlar; sanatın bir diyalog ya da soru alışverişi değil de, bir dizi fazla basit ve boğucu cevap anlamına geldiği din öğreticileri; her şeyi satılabilir bir metaya dönüştürebilen eskiciler; kişisel mülahazalar ya da soyut adalet fikirleriyle iktidardakilere argümanlar ve düzmece meşrulaştırma sağlayan filozoflar; yurttaşlık özgürlüğünün koruması altında hoşgörünün "yukarıdakiler" ile "aşağıdakiler" arasında ayrıma izin veren bir erdem olduğunu sanan egoistler; banal erdemlerin reklamcıları ile sahte gereksinimlerin yaratıcıları; tanrının sadece kendi kiliselerine inayet, aydınlanma ve bütün diğer inançların üzerinde ayrıcalıklı bir konum bahşettiğine inanan dini liderler; devrimciler ki onlar için yıkımsız arındırma olamaz; siyasi liderler ki onlar için servet ve iktidar, doğruluk

ve ahlaki otoritenin kanıtıdır. Tek kelimeyle "insanın vakarı"nın düşmanları.

Alice ve onun Harikalar Diyarı gölgeleri, bize gerçek dünyada canlandırdığımız rolleri oynuyor. Divanelikleri trajik ya da eğlenceli, kendileri örnek budalalar ya da gölgeli kardeşlerinin divaneliklerinin belagat sahibi tanıkları, daha iyi görelim ve anlayalım diye bizimkine ayna tutan absürd hikâyeler ya da çılgınca davranış hikâyeleri anlatıyorlar bize. Fark ise bizimkinin aksine onların divaneliğinin sayfanın kenar boşlukları ile çerçevelenmesi, yazarlarının hayalhanesi dahilinde kalması, o hayalhane her ne kadar kesinlik taşımasa da. Gerçek dünyadaki suçlar ve kötü edimlerin öylesine derin kaynakları ve öylesine uzakta kalmış sonuçları vardır ki onları asla tam olarak anlayışımız dahilinde tutamayız, sadece bir anda onları keser, tüzel bir dosyaya kutularız ya da onları psikanalizin adesesiyle gözlemleriz. Edimlerimiz, edebiyatın büyük çılgın yaratıklarının aksine, dünyada uzaklara, yaygın şekilde sızar, her şeyi ve her yeri her tür yardım ve amacın ötesinde enfekte eder.

Dünyanın divaneliği anlaşılır gibi değildir. Onu yaşayabiliriz (ve yaşarız da, elbette), tenimizde ve zihnimizde ıstırabını çekeriz, acımasız yükünün altına girer ve uçuruma doğru amansız hareketiyle eziliriz. Hatta bazı aydınlanmış anlarda, mantıksız şekilde bilgece ve delice cüretkâr olan olağanüstü insanların eylemlerine doğru onun içinde yükseliriz. Böyle eylemlere kelimeler yetmez. Ama gene de, en iyi haliyle lisan ile, divaneliğimiz kendi icraatında tuzağa yakalanabilir, kendini tekrarlamak, onun zalimliğini ve felâketlerini (hatta şanlı edimlerini bile) canlandırmak zorunda bırakılır; ancak bu sefer, berrak bir gözlem altında ve korunmuş duygularla, kelimelerin aseptik örtüsü altında, açık kitabın üstüne konmuş okuma lambasının ışığında.

Deli Şapkacı'nın masasındaki kanlı canlı varlıklar –askeri liderler, işkenceciler, uluslararası bankacılar, teröristler, sömürücüler– hikâyelerini anlatmaya, itirafta bulunmaya, affedilmek için yalvarmaya, kasıtlı zalimlik ve yıkıcı eylemlerin suçlusu akıl sahibi varlıklar olduklarını kabul etmeye zorlanamazlar. Ama onlar üzerine, neler yaptıklarının belli bir ölçüde anlaşılmasına ve belli bir makul empatiye meydan verecek hikâyeler

anlatılabilir ve kitaplar yazılabilir. Edimlerinin akla yatkın bir açıklaması yoktur, absürd mantıklı kurallar izlerler, ama çılgınlıkları ve terörleri, bütün o tüketen ve aydınlatan ateşleriyle, bizim divaneliğimize esrarengiz bir şekilde, bizim davranışımızı netleştirecek kadar şeffaf ve tanımlanamayanı kabul etmemize yardımcı olacak kadar çift anlamlı, bir tür aydınlanmış akılcılık verdikleri hikâyeler ya da "haritalar"ın içinde bizim için tuzağa düşürülebilirler.

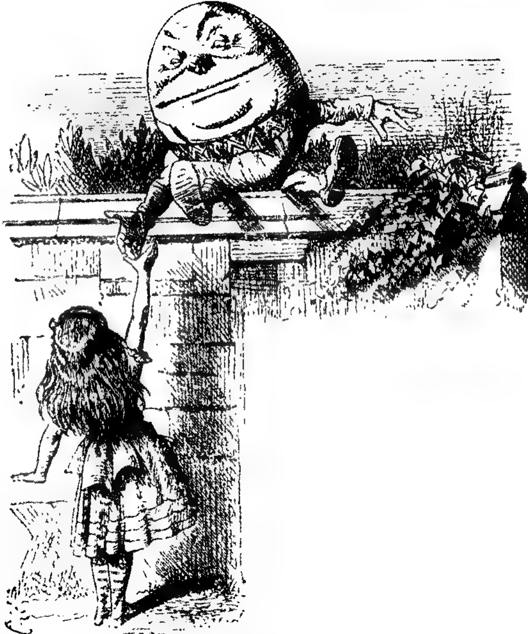
SEKİZİNCİ BÖLÜM

AKIL ALMAZ KÜTÜPHANE

"Bak işte bu çok kötü derim!" diye bağırdı Hampti Dampti, birden tutkuya kapılarak. "Kapılardan dinliyorsun – ve ağaçların arkasından – ve bacalardan aşağı – yoksa bilemezdin ki!"

"Bilmiyorum zaten!" dedi Alice, büyük bir tatlılıkla. "Kitapta yazılı."

Aynanın İçinden, 6. Bölüm



İdeal Kütüphanenin Tanımına İlişkin Notlar

Ve dolaplarla, kitap raflarıyla dolu olduğunu fark etti.

Alice Harikalar Diyarında, 1. Bölüm

İdeal kütüphane belli bir okura göredir. Her okur, kendisinin seçilmiş kişi olduğunu hissetmeli.

İdeal kütüphanenin kapısının üstünde Rabelais'nin düsturunun değiştirilmiş hali yazılıdır: "lysce Que voudra" "Ne istersen oku."

İdeal kütüphane hem sanaldır hem maddi. Her teknolojiye, her muhafazaya, metnin her tezahürüne izin verir.

İdeal kütüphaneye kolayca erişilir. Okur ile kitaplar arasında yüksek merdivenler, kaygan gezinti yerleri, kafa karıştırıcı kapı çokluğu, caydırıcı bekçiler olmamalı.

İdeal kütüphanenin, Paris'teki Ulusal Kütüphane'de yası tutulan Salle Labrouste'taki gibi, kolluklara ve eğimli bir sırta sahip, rahat ama destek verici koltukları olmalı. İdeal kütüphanenin, tercihen pürüzsüz deri üstlü büyük, rahat masaları, elektronik donanım için prizleri (tamamen sessiz çalışmaları şartıyla) ve insana Colegio Nacional de Buenos Aires'in yeşil-cam okuma lambalarını hatırlatan yumuşak, tek kişilik ışıkları olmalı.

Richard de Fournival 1250'de ideal kütüphaneyi bir *hortus conclusus,* yani duvarlı bahçeyle mukayese etmişti.

İdeal kütüphanenin tuğla ya da ahşaptan ılık duvarları ve aynı zamanda huzur verici manzaralara açılan serin camları vardır. İdeal kütüphane asla tamamen conclusus bir hortus değildir.

İdeal kütüphanede daha ziyade kitap vardır ama sadece onlar yoktur. Aynı zamanda haritaları, resimleri, nesneleri, müziği, sesleri, filmleri ve fotoğrafları da toplar. İdeal kütüphane, kelimenin en geniş anlamıyla bir okuma yeridir.

İdeal kütüphane her okurun oradaki kitap raflarına erişebilmesine izin verir. Okura, şans eseri karşılaşma özgürlüğü tanınmalıdır.

İdeal kütüphanede her bir raf, okurun kolunun uzanacağı seviyededir, uzanımından daha yüksek ya da alçak değildir. İdeal kütüphane, akrobat gerektirmez.

İdeal kütüphane hiçbir zaman fazla sıcak ya da fazla soğuk değildir.

İdeal kütüphane, etiketlemeden düzenler.

İdeal kütüphanenin hiçbir bölümü nihai değildir.

İdeal kütüphanenin haritası, kataloğudur.

İdeal kütüphanede yiyecek, içecek ve fotokopi makinelerine kolayca ve bolca erişim vardır.

İdeal kütüphane hem gözden uzaktır hem halka açıktır, hem mahremdir hem toplumsal ilişkiye açıktır, meditasyon ve diyalog için yapılmıştır, cimridir ve cömerttir, hikmet sahibidir ama sorgular, bolluğun umutsuzluğu ve henüz okunmamış olanın umuduyla doludur.

İdeal kütüphane mümkün olan her kitabın vaadini içinde taşır.

İdeal kütüphanedeki her kitabın bir başkasında yankısı vardır.

İdeal kütüphane bitmek bilmeyen, hep yenilenen bir antolojidir.

İdeal kütüphanenin kapanma saati yoktur.

İdeal kütüphane kitaplarına not almaya izin verir.

İdeal kütüphane hem popüler hem gizlidir. Bütün bilinen klasikler ile sadece birkaç okurca bilinen klasikleri içerir. İdeal kütüphanede Dante'nin *Commedia*'sı Phil Cousineau'nın *De-*

adlines'ının, Montaigne'in *Denemeler*'i Eduardo Lourenço'nun *Montaigne*'inin, Flaubert'in *Madame Bovary*'si Edgardo Cozarinsky'nin *The Bride of Odessa*'sının, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i Lázló Flöldényi'nin *Dostoyevsky Reads Hegel in Siberia and Bursts into Tears*'inin *(Dostoyevski Sibirya'da Hegel Okuyor ve Gözyaşlarına Boğuluyor)* yanı başında durur.

İdeal kütüphanede okurun görevi, kurulu düzeni altüst etmektir.

İdeal kütüphanede kitapların sayısı değişir. İskenderiye Kütüphanesi'nde yedi yüz bin parşömen tomarı olduğu söylenir; Jorge Luis Borges'in kitap raflarında yalnızca beş bin cilt bulunuyordu; çocuklar için Birkenau temerküz kampının ise, her gece farklı bir yere saklanması gereken sekiz kıymetli kitaplık gizli bir kütüphanesi vardı.

Duvarlar, raflar ve kitapların dışına bile inşa edildiği zaman, ideal kütüphane zihindedir. İdeal kütüphane, hatırlanan kütüphanedir.

İdeal kütüphane, fark edilebilir bir başlangıcı ve tahmin edilebilir bir sonu olmayan devamlı bir metni akla getirir.

İdeal kütüphanede yasak kitap da yoktur, tavsiye edilen kitap da.

İdeal kütüphane Aziz Hieronymus ve Noam Chomsky'ye aşinadır.

İdeal kütüphanede hiçbir okur istenmediği duygusuna kapılmaz.

İdeal kütüphanede her sayfa ilktir. Sonuncu olan yoktur.

Paul Valéry'nin beyindeki kutuları gibi, ideal kütüphanenin de üzerinde şunlar yazan bölümleri vardır: *Daha elverişli bir durumda çalışmak. Asla akla getirilmemek. Daha fazla araştırmak yararsız. İçeriği incelenmedi. Anlamsız iş. Ancak ikinci bir hayatta incelenebilecek bilinen hazine. Acil. Tehlikeli. Hassas. İmkânsız. Terk edilmiş. Temkinli. Bırak bunu başkaları yapsın! Güçlü noktam. Zor vb.*

İdeal kütüphane Babil'in lanetini etkisizleştirir.

İdeal kütüphane, bir toplumun temsil ettiği her şeyi simgeler. Bir toplum kim olduğunu bilmek için kütüphanelerine güvenir, çünkü kütüphaneler toplumun hafızasıdır.

İdeal kütüphane daha fazla fiziksel yer talep etmeden son-

suz şekilde büyüyebilir ve daha fazla fiziksel zaman talep etmeksizin her şey hakkında bilgi sunabilir. İdeal kütüphane, güzel bir imkânsızlık olarak, zamanın ve uzamın dışında vardır.

Kemik saklanan kadim yerlerde "Sen neysen, biz de vaktiyle oyduk; biz neysek, sen de o olacaksın" yazılıdır. Aynı şey ideal kütüphanenin kitapları ve onların okurları için söylenebilir.

İdeal kütüphane ölü kemiklerin konduğu bir yer değildir.

İlk kütüphanelerden bazılarına, dünyadan ayrılmış ruhlara ölüler krallığında rehberlik etsin diye kitaplar veren Mısırlı rahipler gözkulak olurdu. İdeal kütüphane de bu ruh-rehberliği işlevini sürdürür.

İdeal kütüphane koleksiyonunu hem yeniler, hem muhafaza eder. İdeal kütüphane akışkandır.

Kendi başlarına ideal kütüphane olan bazı kitaplar vardır. Örnekler: Melville'in *Moby-Dick*'i, Dante'nin *Commedia*'sı, Chateaubriand'ın *Mémoires d'outre-tombe*'u.

İdeal kütüphanede pusula gerekli olmaz. Fiziksel görünüşü, aynı zamanda entelektüel yapısıdır.

İdeal kütüphanenin mimarı öncelikle ideal bir okurdur.

Her zorbanın imkânsız görevi, ideal kütüphaneyi yok etmektir.

Her okurun imkânsız görevi, ideal kütüphaneyi yeniden inşa etmektir.

İdeal kütüphane (her kütüphane gibi) sadece sizin için yazılmış hiç değilse bir satır içerir.

Gezgin Yahudi'nin Kütüphanesi

"Yavaş bir ülkeymiş!" dedi Kraliçe. "Oysa, *burada*, görüyorsun, aynı yerde kalmak için elinden geldiğince *koşman* gerekir. Başka bir yere gitmek istiyorsan, iki katı hızlı koşmalısın."

Aynanın İçinden, 2. Bölüm

Ben beş yaşındayken ailem, sardunya dolu balkonları, panjurlardaki kalp biçimi açıklıkları, bakır çanlarını çalarak akşam karanlığında küçük sokaklarda paytak paytak yürüyen turuncu inekleriyle bir kartpostal Alp köyü olan Garmisch-Partenkirchen'de bir yaz geçirdi. O günlerde toplumsal ya da kültürel kimliğimin bilincinde değildim: Ailemin Yahudi olduğunu bilmiyordum, bu yüzden de bir Yahudi ailesinin savaştan on yıldan kısa bir süre sonra tatile gidecek bir yer olarak Hitler'in sık sık uğradığı gözde yerlerinden biri olan bir köyü seçmesinin ne kadar garip olduğunu da bilmiyordum. Çevredeki yamaçlarda koyu mavi ormanlar yükseliyordu ve çoğu kez gölgeli patikalardan yukarı, tepelerden birine piknik yapmak için yürüyorduk. Bu patikalardan biri bir Çarmıh yoluydu, her istasyon tahtadan oyulmuştu ve bir direğin üstüne, yükseğe yerleştirilmişti: Bizi İsa'nın yargılanmasından ve hüküm giymesinden, bedeninin mezarına indirilmesine kadar çizgi roman gibi götüren on dört küçük sahne. Dadım (Naziler'den kaçmış ve çok az hayal gücü, daha da az mizah duygusu olan bir Çek Yahudisi) Çarmıha Geriliş'in hikâyesini

ancak müphem şekilde biliyordu ve çeşitli imgeleri açıklaması beni hiç de tümüyle tatmin etmedi. Ancak bir sahneyi, İsa'nın üçüncü düşüşünü iyi biliyor gibiydi. Çarmıh'ın ağırlığı altında iki kez sendeleyen İsa, bir kez daha sendeler, bu kez Ahasverus denen Yahudi ayakkabı tamircisinin kapısında. Tamirci İsa'yı acımasızca iter, ona ilerlemesini söyler. "Ben ilerleyeceğim" diye cevap verir İsa, "ama sen, ben gelene kadar bekleyeceksin." O günden itibaren Ahasverus dünyayı dolaşma lanetine uğrar ve sadece kısa aralarla orada burada durmasına izin verilir. Ayakkabıları ve giysileri asla tam olarak aşınmaz ve her yüz yılda bir mucizevi şekilde gençleştirilir. Sakalı ayaklarına kadar uzar, cebinde rencide ettiği adamın beş yarasıyla eşleşen beş madeni para vardır ve dünyadaki her dili konuşabilir. İki bin yaşını biraz geçtiği için, tarihi önem taşıyan sayısız olaya tanık olmuştur ve anlatılacak her hikâyeyi bilir.

İşlenen bir günah ya da tutulmamış bir vaat yüzünden hüküm giymiş Ebedi Gezgin'in Musevi, İslam ve ilk Hıristiyan ve hatta Budist edebiyatta birkaç öncüleri olsa da, bildiğimiz şekliyle hikâye ilk kez on üçüncü yüzyılda bir ara ortaya çıktı. Tarihi saptanabilir ilk anlatılışı İtalyancadır, 781 ile 1228 yılları arasındaki bir Bologna vakayinamesine gizlenmiştir. Vakayinameye göre 1223'te bir grup hacı Ferrara'daki manastıra geldi ve manastırın başındaki rahibe Ermenistan'da seyahat ederken onlara Çarmıha Geriliş'te hazır bulunduğunu ve İsa'yı kapısından uzaklaştırdığı için onun İkinci Gelişi'ne kadar lanetlendiğini açıklayan bir Yahudi'ye rastladıkları konusunda bilgi verdiler. "Deniyor ki bu Yahudi" diye açıklıyor vakayiname, "her yüz yılda bir otuz yaşına getirilip gençleştirilirmiş ve Efendimiz dönene kadar ölemezmiş."

İtalyan vakayinamesinden beş yıl sonra, Londra'nın kuzeybatısındaki, Saint Albans manastırında kalan bir İngiliz olan Wendoverli Roger, *Flores historiarum*'da benzer bir karşılaşmayı anlatıyor. Roger'ın belli ki Bologna anlatısına dayanan ve çok daha ayrıntılı olarak anlatılan hikâyesi, adamın adı ve lanetin koşulları bugün bildiğimiz versiyondan farklı olmakla birlikte, yüzyıllar boyunca sahici olanı sayıldı. Roger'a göre, 1228'de Saint Albans'ı ziyaret eden bir Ermeni piskopos ev sahiplerine, ül-

kesi Ermenistan'daki Joseph adlı (Yahudiliği hakkında hiçbir şey söylenmiyor) çok dindar bir adamın, çoğu kez piskoposun masasında yemek yediğini söylemişti. Bu Joseph, İsa'nın yargılanmasında hazır bulunmuştu ve Pilatus'un hükmünün ardından İsa sürüklenerek çarmıha gerilmeye götürülürken, Pilatus'un kapıcılarından olan Kartaphilus diye biri eliyle sırtına vurmuş ve alaycı alaycı şöyle demişti: "Daha çabuk git, İsa, daha çabuk; niye oyalanıyorsun?" Bunun üzerine İsa ona sert sert bakarak, şu cevabı vermiştir, "Ben gidiyorum, sen de ben dönene kadar bekleyeceksin." İsa'nın ölümünden sonra Kartaphilus, Ananias tarafından vaftiz edilmiş (havari Pavlus'u da o vaftiz etti) ve ona Joseph adı verilmişti. Daha çok Ermenistan'da yaşar, Tanrı'nın kelamını vazeder ve kurtulma umudunu, cehaletten günah işlediği olgusuna bağlar.

Wendoverli Roger'in vakayinamesi, değişik biçimli birkaç versiyona yol açtı. Akdeniz ülkelerinde Kartaphilus, Buttadeus (Tanrı'ya Vuran ya da Onu İten Kişi) oldu; Fransızcada Boutedieu; İtalyancada ise, daha sonra Votadeo (Tanrı'ya İçten Bağlı) halini alan Botadeo'ydu, İspanyolcaya Juan Espera en Dios, Portekizceye ise João Espera em Dios olarak çevrildi ve gene İtalyancaya bu kez Giovanni Servo di Dio olarak çevrildi. Bu çeşitli isimler altında Gezgin Yahudi, Chaucer'den Cervantes'e, Francisco Rodrigues Lobo'dan Mark Twain'e, Eugène Sue'dan Fruttero & Lucentini'ye varana kadar bellibaşlı birçok yazarın eserinde ortaya çıkar.

Efsanenin bütün ilk versiyonları içinde en etkin olanı, Gezgin Yahudi'ye elle tutulur çağdaş bir mevcudiyet vermesi açısından, 1602'de *Kurtze Beschreibung und Erzehlung [sic] von einem Juden mit Namen Ahasuerus* (Ahasverus Diye Bir Yahudi'nin Kısa Tanımı ve Anlatısı) başlığı altında basılan küçük bir Alman risalesidir. Schleswig piskoposunun gençliğinde, 1542 yılında nasıl Hamburg'u ziyaret ettiğini ve bir Pazar kilisede nasıl "uzun saçı omuzlarına varan, mihrap yerinde yalınayak duran, çok uzun boylu bir kişi olan biri"ni gördüğünü anlatır. Ayaklarının tabanları boynuz gibi sertti ve öyle kalındı ki insan onları yanlamasına tutulmuş iki parmakla ölçebilirdi. Yabancı'nın, İsa'yı kapısından çeviren Yahudi Ahasverus olduğu anlaşıldı. Piskopos'a,

İsa'nın Çarmıha Gerilişi sırasında ayakkabıcı olduğunu, lanetlendikten sonra da soluk almadan dünyayı gezdiğini söyledi. Piskopos, Ahasverus'un kutsal havarilerin "hayatlarını, ıstıraplarını ve ölümlerini" ayrıntılarıyla tarif edebildiğini görerek şaşırdı. Yıllar sonra, 1575'te, İspanya'nın Schleswig büyükelçileri piskoposa benzer özellikler taşıyan bir yabancıyı Madrid'de gördüklerini, iyi İspanyolca konuştuğunu söylediler. (Daha sonraki versiyonlar ona Babil'de peyda olan bütün dilleri konuşma gücü verir.) "Bu adam hakkında ne düşünelim?" diye sonuçlanır risale. "İnsan yargısında özgür olabilir. Allahın işleri harikulade ve esrarengizdir, zaman geçtikçe daha ziyade böyle olacaklardır ve o vakte kadar gizli kalmış daha başka şeyler açığa vurulacaktır, özellikle... yaklaşan Kıyamet Günü'nde ve dünyanın sonunda."

Yorulmak bilmez gezginin hikâyesi rüyalarıma musallat olmuştu. Onun kaderini bir lanet gibi hissetmiyordum; tek başına ve sonsuz olarak yolculuk etmenin, dünyadaki her ülkeyi ziyaret etmenin ve her tür olağanüstü insanla tanışmanın ne kadar harikulade olduğunu düşünüyordum; hepsinden çok da, elime geçen her kitabı okuyabilmenin. Sekiz yaşına kadar dillerim sadece İngilizce ve Almancaydı. Babamın kahve sehpası Haggadah'ındaki İbranice mektupları ve annemin Kahire'den sipariş ettiği Mısır hurması kutularındaki Arapça yazılar ile beni anadilimi öğrenmeye teşvik edeceği umuduyla Buenos Aires'ten girişken bir teyzenin gönderdiği hikâye kitaplarındaki İspanyolca kelimeleri hasetle incelerdim. Bütün bu yazılar Sherlock Holmes hikâyelerinde ortaya çıkan gizli şifreler kadar davetkâr ve esrarlıydı. Gezgin Yahudi'nin evrensel kütüphanede okuma yetisine haset ediyordum.

Çünkü her evrensellik fikrinin gerisinde o evrenselliğin bilgisi fikri yatar. Neredeyse sonsuz bir evrenin her kahredici kâbusunun arkasında, Babil'in, erişilemez sınırına varma yolundaki çılgın rüyası, ve İskenderiye'nin, esrarengiz doğasından bilinebilenlerin hepsini aynı çatı altında tutma şeklindeki çılgın rüyası yatar. Her kütüphane, Babil ile İskenderiye'nin bir harmanı, ne kadar küçük olursa olsun, potansiyel olarak evrensel bir kütüphanedir, çünkü her kitap diğer kitapların kökeni olduğunu beyan eder ve her raf da onları içine almak konusundaki

çaresizliğini kabul etmek zorundadır. Bir kütüphanenin özü, aynı zamanda hem emellerini hem de eksikliklerini alçakgönüllülükle ve muhteşem bir şekilde bildirmesidir. Bir okur bir kitabı ilk sayfasından her açtığında, yazının icat edildiği sabahtan geleceğin son öğleden sonrasına kadar raflarımızda sıralanan sayısız kitap serisini açıyordur. Hepsi oradadır, her hikâye, her tecrübe, her korkunç ve görkemli sır: Eksiğimiz sadece kavrayış, sabır, kuvvet, mekân ve zamandır. Hepimizin, Gezgin Yahudi hariç.

Gezgin Yahudi'nin kaderini lanet değil inayet olarak görmek, düşünebileceğimizden daha az tuhaf olabilir. Yeryüzündeki kısa zamanımıza birbiriyle çatışan iki dürtü hâkimdir: Biri, berisinde ne beklediğini bulma merakıyla bizi ileri, uzaktaki ufka çeker; öteki ise bizi bir yere yerleştirir, tek bir gökyüzüyle evlendirir. Her iki dürtü de bizimdir, kendini bilmek ve onun sonucu olan dil kadar, onlar da bizi insan olarak tanımlar. İleriye gitme dürtüsü ile olduğumuz yerde durma dürtüsü, yer hissimizi biçimlendirir; kim olduğumuzu bilme dürtüsü de, zaman hissimizi tanımlar.

Vatansız gezginler ve şehir sakinleri, sığır çobanları ve çiftçiler kâşifler ve ev sahipleri (ya da edebiyat dilinde Enkidu ve Gılgamış, Kabil ve Habil, Odysseus ve Penelope) zaman boyunca bu iki özlemi bünyesinde barındırmıştır, biri dışarıda kalan için, öteki içeride kalan için. İsa'nın Çarmıha Gerilişi'ndeki iki an, Çarmıh yolundaki iki istasyon, bu karşıt kuvvetleri simgeliyor sanıyorum. İleri gitmek ve sorgulamak, Ahasverus'la buluşmanın gerçekleştiği dokuzuncu istasyonda oynanır; olduğu yerde durmak ve benliğe ayna tutmak altıncı istasyonda, Veronica, İsa'nın acı çeken yüzüne bir kumaş yerleştirip, onun hatlarının mucizevi bir şekilde kumaşa gömüldüğünü gördüğünde meydana gelir.

Bu hayati güçler birbirleriyle rekabet eder ve birbirini tamamlar. Bizim dediğimiz yerden hareket etmek hakiki kimliğimiz hakkında daha iyi bir his edinmemizi sağlar ama aynı zamanda dikkatimizi kendi hakkımızda derin derin düşünmekten çeler; sabit bir noktada oturmak, akıl almaz olanla birlik halinde o kimliğin örtüsünü açmamıza yardımcı olabilir; ama

aynı zamanda o çevreleyen, elle tutulur dünyada bizi tanımlayana karşı körleştirerek, görevi imkânsız hale de getirir. Onlar sayesinde kendi portremizi parça parça bir araya getirdiğimiz yer değiştiren aynaları sağlayan diğerleriyle buluşmak için hareket etmemiz gerekir. Ancak ayakta durabileceğimiz ve Yeats'in "dünya yapılmadan önce sahip olduğum yüz" dediği şeyi görerek Ben kelimesini telaffuz edeceğimiz sabit bir yer de olmalı.

Çocukken, kendi kimliğimle kitapların benim için yarattığı kimlik arasında berrak bir ayrım yapmazdım. Yani kitapların benim için icat ettiği rollerle (Sinbad ve Crusoe) aile koşulları ve genetik oluşum vasıtasıyla benim olanlar arasında bilinçli olarak hiçbir fark gözetmezdim demek istiyorum. Okuduğum ve hakkında hayaller kurduğum birinci tekil şahıstım, dünya sayfadan basmakalıp gerçekliğe taşıyor ve geri dönüyordu. Uzam, Sinbad'ın sihirli halısıyla içinden geçtiği şeydi, zaman da Crusoe'nun kurtarılmayı bekleyerek geçirdiği uzun yıllar. Daha sonra, gündelik hayat ile gece hikâyeleri arasındaki fark sezdirmeden bana yaklaşınca, kitaplarım sayesinde birini anlamlı diğerini anlaşılır hale getirmeye yardımcı olan ve ikisi için de teselli sunan kelimelerin bir ölçüde bana verildiğinin farkına vardım.

Kitaplar, kendimizi keşfetme yolu boyunca bize yardımcı olmak için icat ettiğimiz onca araç arasında en faydalısı, en pratiği, en somutu olabilir. Hayret verici tecrübemize kelimeleri ödünç vererek, dört ana yönü içeren pusulalar halini alabilirler: hareketlilik ve istikrar, kendi hakkında düşünme ve dışarı bakma yeteneği. Dünyayı içinde bizim de okunduğumuz bir kitap olarak gören eski metafor, bu kılavuzluk niteliğini, her şeyi kapsama niteliğini kabul eder sadece. Bir kitapta hiçbir tek nokta yalnızca kuzey değildir, çünkü hangisi seçilmiş olursa olsun, geriye kalan üçü de fiilen mevcut olarak kalır. Odysseus sakin ocağının başında oturmak için eve döndükten sonra bile, İthaka el eden denizin kıyılarında bir uğrak limanı, evrensel kütüphanenin sayısız ciltlerinden biri olmayı sürdürür; Aşkın bağlı tuttuğunu söyleyerek "Evrende dağınık olanın / onun derinliğinde sevgiyle / bir araya geldiğini gördüm tek ciltte*" üstün bir aşk

* İtalyancadan çeviren: Rekin Teksoy (ed. n.)

imgelemine erişen Dante, iradesi ve arzusunun da o aşk tarafından dönüştürüldüğünü hisseder: "Düşlemin gücü burada tükendi; / artık istediğimi, istencimi dengeli bir çark gibi döndürüyordu, / güneşi yıldızları döndüren sevgi*" (ma già volgeva il mio disio e l'*velle,* / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle). Nihayetinde, onun için yazılmış sayfanın, bütün kütüphaneler tarafından oluşturulmuş ve evrene anlam veren muazzam, devasa bir cildin bir parçası olduğunu anlayan okur gibi.

Ama Gezgin Yahudi'nin hemen hemen bütün tasvirleri onu kitapsız, kelimelerin değil de etin ve taşın dünyasında kurtuluşu bulmaya hevesli olarak gösterir. Bu yanlış geliyor bana. Kurmaca haline getirilmiş versiyonların en popüler olanında, Eugène Sue'nün on dokuzuncu yüzyıl *roman-feuilleton*'u *Le Juif errant*'da, temeli oluşturan tema, dünyayı yönetme şeklindeki habis Yahudi komplosudur: Zamansız Gezgin'in kendisinin entelektüel girişimleri ise araştırılmaz. Ahasverus'un süregiden yolculuğunda (Sue'ye göre) kütüphaneler sadece aristokrat evlerde toplantı odalarıdır ve kitaplar da ya dinsel risalelerdir, ya da Cizvit itiraf el kitapçıkları kisvesi altında şeytani kataloglar.

Ama bağışlayıcı bir Tanrı'nın birisini okuma malzemesi olmayan dünya çapında bir bekleme odasına mahkûm edeceğine de inanmak zor. Onun yerine, ben Ahasverus'a iki bin yıllık seyyar okuma bahşedildiğini hayal ediyorum; onu dünyanın büyük kütüphaneleri ve kitapçılarını ziyaret ederken, kitap torbasındakileri bitirirken ve yolculukları sırasında Marco Polo'nun *Seyahatler*'inden Cervantes'in *Don Quijote*'sine, Xueqin Cao'nun *Dream of Red Mansions*'ından [Kırmızı Köşk'ün Düşü] Virginia Woolf'un *Orlando*'suna kadar hangi yeni kitaplar çıktıysa onlarla ikmal yaparken ve (bütün okurlar gibi) onlarda kendi tuhaf kaderinin izlerini bulurken hayal ediyorum. Günümüze daha yakın tarihte Gezgin, aşırı yüklenmemek için belki de belirli aralıklarla bir İnternet kafede yeniden şarj ettiği e-bookla seyahat eder. Onun okur zihninde, basılmış ya da sanal sayfalar üst üste gelir, harmanlanır ve hatırlanan ve yarı hatırlanan muazzam bir

* İtalyancadan çeviren: Rekin Teksoy (ed. n.)

okuma yığınıyla yeni hikâyeler yaratarak, kitaplarının sayısını tekrar tekrar binle çarpar.

Ancak Gezgin Yahudi de, İdeal Okur gibi Evrensel Kütüphane'de bile asla tatmin olmaz, asla tek bir İthaka'nın, tek bir arayışın, tek bir kitabın çevresiyle sınırlanmaz. Onun için her sayfanın ufku daima –şükürler olsun, diyoruz– onun zekâsını ve kavrayışını aşar, öyle ki, her son sayfa ilk sayfa halini alır. Dediğimiz gibi, her kitap bir kez bitince sabırla yatıp bekleyen bir başkasına götürür, her yeniden okuma da kitaba Proteusvari bir yeni hayat bahşeder. Ahasverus'un kütüphanesi (ki, bütün en iyi okurlar gibi, esas olarak kafasının içinde taşıyordu) her metin üzerinde parlayıp yorumda bulunan aynalı galerilerde yankılanır. Her kütüphane bir hafıza kütüphanesidir: Önce, geçmişin tecrübesini taşıdığı için ve ikinci olarak da, okurlarının her birinin zihninde yaşamayı sürdürdüğü için.

Yahudiler bu uygulamayı iyi bilir. Kudüs Tapınağı'nın yıkılmasından sonra uzun süre dağılmış topraklardaki Yahudiler, artık taş ve harç olarak değil, sadece onlara rehberlik etsin diye konulmuş kelimelerde varolan bir uzamda hareket ederek, belirlenmiş ritüelleri yerine getirmeyi sürdürdüler. Bütün sürgünlerin doğası budur: hafızanın sebatı. Yerlisi oldukları Endülüs'ten sürülen Córdoba, Toledo ve Granada Arapları, İspanya peyzajının esin kaynağı olduğu dizelerini okumayı sürdürdü; Güney Amerika ve Kanada'da, Türklerden kurtulan Ermeniler anayurtları Anadolu'da yerle bir edilen kütüphaneleri yeniden yazdı; Şili ve Arjantin'de askeri diktatörlüklerden sağ çıkanlar kanla zorlanan sessizliğe karşın yazılmaya devam edilen edebiyatları için yeni ülkelerinde yayınevleri yarattı; Paris'te, Castro'nun rejiminden kaçan Kübalılar Fransız dilini ödünç aldı ve onu, hikâyelerini yeniden anlatmaya uysun diye kesip biçti; Londra'da, Mahmud Derviş kendi dizelerinin Filistinli ahengini Borges, Paul Eluard ve Emily Dickinson okumalarıyla harmanladı; Vladimir Nabokov, çocukluğunun bütün okumalarının yapı taşlarını oluşturduğunu söylediği Rusça sözlüğünü Amerika sürgününe taşıdı. Örnekler, ne yazık ki sayısız. Şehir surlarının dışındaki lanetlenmiş kalabalıklar, Ahasverus'un Calais, Lampedusa, Málaga ve onlarca başka yerdeki toplama kamp-

larındaki, geçmişlerinin lime lime kütüphanelerini yanlarında taşıyan seyahat arkadaşları öylesine muazzam ve çeşit çeşittir ki korunmuş iç hisarlarımız onlarla mukayese edince ıssız ve yağmalanmış kalır. Düşmanlarımızı cezalandırma ve kendimizi koruma kaygımızla, aslında güvence altına almamız gereken şeyin ne olduğunu unuttuk. Şiddetlendirilmiş korkumuz içinde, kendi haklarımız ve özgürlüklerimizin çarpıtılmasına ve kırpılmasına izin verdik. Diğerlerini dışarıya kitleyeceğimize, kendimizi içeriye kitledik. Kütüphanelerimizin bizi dünyadan tecrit edermiş gibi durması değil, dünyaya açılması gerektiğini unuttuk. Kendi mahkûmlarımız haline geldik.

Gezgin Yahudi'nin cezasının daha derindeki anlamı ve kaçınılmaz sonucu budur, çünkü hiçbir lanet asla tek yanlı değildir. Merhametsizce bir hareket yüzünden gezginliğe mahkûm edilen adamın efsanesi, birçok insanın gezginliğe mahkûm edildiği merhametsizce bir hareket olup çıktı. Katliamlar, ihraç etmeler, etnik temizlemeler, milliyet ya da inanca bakmaksızın soykırımlar efsanenin bu okumasının nefret verici uzantılarıdır. Ama hikâyeyi ilk duyduğumda çocukken benim sezdiğime benzer başkaları da olabileceğini önermek istiyorum.

Ceza olarak ya da dünyanın aydınlatıcı bir keşfedilmesi olarak ebedi gezginlik; ödül olarak güzel ve özel bir yer ya da korkunç ve sessiz mezar; anonim bir düşman ya da kendimizin bir yansıması olarak "öteki"; tek, yalnız yaratıklar olarak ya da kalabalık, zamansız, dünya bilincine sahip bir varlığın parçası olarak kendimiz. Belki de İsa'nın Yahudi ayakkabı tamircisine söylediği sözler cezalandırmak için değil, merhametin çok önemli olduğunu öğretmek içindi, Aziz Pavlus bize, merhametin "hakikatten hoşlandığı"nı söyler. Belki de İsa, mazlumla niye alay edilmemesi ve muhtaç olanın niye kapımızdan itilip uzaklaştırılmaması gerektiğini öğrenmek için dünyaya adım atmamız, komşularımız arasında yaşamamız ve mazlum olmamız, muhtaç olmamız gerektiğini kastediyordu.

Kütüphaneler özlerinde Babil'in uzamı fethetmek, İskenderiye'nin de zamandan fazla yaşamak emelini taşır demiştim. Onların, kuşaklar ve kuşaklarca bireysel okurun sayısız anılarına bölünmüş ortak hafızalarımız olduğunu söyledim. Sanki

bilgi genlerine gömülmüş gibi kütüphanelerin onları kuşatan duvarların sadece yapı iskelelerinden ibaret olduğunu ve kendi yerlerinin çöl düzlüklerde tecrübelerini ve hayal güçlerini ilk kez elde tutulan kil tabletler üzerine kaydetmiş okurların geniş, açık dünyası olduğunu anladıklarını eklemek isterim. Okumanın bize bahşettiği güç nedeniyle, başkalarının gözüyle görme ve ölülerin diliyle konuşma gücü nedeniyle, kütüphanelerin taşıdığı aydınlatma, tanık olma ve hikmet olanakları nedeniyle; korkularımız okur olarak bizim için fildişi kule imgesini, bizi gerçekliğin dünyasının çok uzağında, güzel kelimelerle bağlı tutan o Uyuyan Güzel kalesini icat etti. Elbette aksi de geçerli. Don Quijote'nin okumaları onun değirmenleri devler, koyunları da düşman askerleri olarak görmesine yol açabilir ama bunlar, kendisinin de gizli gizli tahmin ettiği gibi hayali yapılar, et ve kanın gerçek ıstırabını tanıması için metaforlar ve adaletsiz bir dünyada adil olma mecburiyetidir. Madame Bovary kitaplarda, hayatta asla bulamayacağı ideal aşkları bulur, ama bu yalancı mükemmeliyet ona, ömür boyu kaderi olarak mutsuzluğu ve itaati reddetme cesaretini verir. Çocuklar Kırmızı Şapkalı Kız'ın gerçek olmadığını ve kurtların ormanları uğrak yeri haline getirme alışkanlığı olmadığını bilir ama korkutucu masal, çocukluğun karanlık şeylerin dolaştığı ve hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı tehlikeli bir yer olduğu yolundaki ağza alınmaz bir bilgiyi doğrular. Kitaplar bizi dünyaya bakmaya zorlar.

Ama kendimizi kaybetmek ya da bulmak için, kütüphanelerde ve yollarda geziyor olmamız, ardımızda ve önümüzde uzanan düşmanca tavırlı ya da hoş geldin diyen şehirlere değil, kendi irademize bağlıdır. Asla ileri hareket etmeyen sığ bir sayfaya demirlenmemize izin verebiliriz ya da, Gezgin Yahudi gibi, akışla birlikte dümeni ileriye kırarız, durup dinlenmeden, büyüyen ufka doğru. "Kendi payıma" diye yazmıştı insanların en merhametlilerinden biri olan Robert Louis Stevenson, "bir yere gitmemek için değil, gitmek için seyahat ederim. Seyahat hatırına seyahat ederim. Esas mesele, hareket halinde olmaktır."

Yuva Olarak Kütüphane

Dönerek, onlara geldiğinde raflara bakmakla yetindi... Ama en tuhaf yanı, tam da herhangi bir rafa, üzerinde ne olduğunu anlamak için dikkatle baktığında, o raf daima boş oluyordu, oysa çevresindekiler olabildiğince doluydu.

Aynanın İçinden, 5. Bölüm

Son yedi yıldır, Fransa'da, Loire Vadisi'nin güneyinden, on taneden az evi olan bir köyde, taştan yapılmış eski bir papaz evinde oturuyorum. Burasını eve bitişik, yüzyıllar önce kısmen yerle bir edilmiş ve altı gezgin onyıl boyunca toplanmış, otuz bin civarında kitaplık kütüphanemi içine alacak kadar büyük bir ahırı olduğu için seçmiştim. Biliyordum ki, kitaplar yerlerini bulunca, ben de yerimi bulacağım.

Kütüphanem tek bir hayvan değil ama pek çok başkasının bir bileşimi, hayatım boyunca defalarca inşa edilen ve sonra terk edilen birkaç kütüpheneden oluşan fantastik bir hayvan. Şöyle ya da böyle bir kütüphanem olmadığı zamanı hatırlamıyorum. Şimdi kütüphane bir tür çokkatmanlı otobiyografi, her kitap onu ilk defa okuduğum ânı elinde tutuyor. Kenarlardaki notlar, zaman zaman boş sayfadaki tarih, bugün esrarengiz hal almış bir nedenle bir sayfayı işaretleyen solmuş otobüs bileti, bunların hepsi bana o sıralar kim olduğumu hatırlatmaya çalışır. Çoğu se-

ferinde de başarısızlığa uğrarlar. Hafızam, benimle kitaplarımla ilgilendiği kadar ilgilenmiyor, ben de vaktiyle okunan hikâyeyi hatırlamayı, onu okuyan delikanlıyı hatırlamaktan daha kolay buluyorum.

İlk anılarımdan biri (o sıralar iki ya da üç yaşında olmalıyım) beşiğimin üstündeki duvarda duran bir raf dolusu kitaba ait, dadım onların içinden yatma vaktinde okumak için bir kitap seçerdi. Bu benim ilk kütüphanemdi; bir-iki yıl sonra kendim okumaya başlayınca, artık güvenli bir zemin seviyesine aktarılmış olan raf, benim özel alanım oldu. Kitapları, kendi icat ettiğim gizli kurallara göre düzenlediğimi ve yeniden düzenlediğimi hatırlıyorum: Bütün Altın Kitap serilerinin bir araya toplanması gerekiyordu, şişman masal koleksiyonları minicik Beatrix Potter'lara temas ettirilmemeliydi, peluş oyuncakların kitaplarla aynı rafta oturmasına izin verilmezdi. Kendi kendime eğer bu kurallar bozulursa korkunç şeyler olur derdim. Batıl itikatlar ve kütüphane sanatı sıkıca birbirine sarılmıştır.

İlk kütüphanem, babamın Arjantin büyükelçisi olduğu Tel Aviv'deki bir evde dururdu; bir sonraki kütüphanem ergenlik dönemimde Buenos Aires'te gelişti. Arjantin'e geri dönmeden önce, babam sekreterinden yeni evimizdeki kütüphanesinin raflarını doldurmaya yetecek kadar kitap almasını istemişti; o da yardıma hazır şekilde bir ikinci el satıcıdan bir yığın kitap ısmarlamış ama onları raflara yerleştirmeye kalkışınca, çoğunun uymadığını görmüştü. Yılmamış, onları kırparak küçültmüş ve sonra da koyu yeşil deriyle ciltletmişti ve bu renk, koyu meşeyle birleşince kütüphaneye sakin bir orman havası vermişti. Yatakodamın üç duvarını kaplayan kendi kütüphaneme stok etmek için oradan kitaplar aşırırdım. Bu sünnet olmuş kitapları okumak, her kitabın eksik parçasını yerine koyma şeklinde fazladan bir çaba gerektiriyordu, kuşkusuz, daha sonra William Burroughs'un "kesilmiş" romanlarını okumakmda beni eğiten bir egzersiz olmuştu benim için.

Ergenliğimin kütüphanesi, bugün de benim için önemli olan hemen hemen her kitabı içeriyordu; kütüphaneye pek az ana kitap eklenmiştir. Cömert öğretmenler, tutkulu kitap satıcıları, bir kitap vermenin onlar açısından üstün bir mahremiyet ve güven

eylemi olduğunu düşünen dostlar onu inşa etmeme yardımcı oldu. Hayaletleri şefkatle raflarıma musallattır ve verdikleri kitaplar hâlâ onların seslerini taşır, öyle ki Isak Dinesen'in *Gothic Tales*'ini [Gotik Hikâyeler] ya da Blas de Otero'nun ilk şiirlerini ne zaman açsam, kitabı kendim okuyormuşum değil de, yüksek sesle bana okunuyormuş izlenimine kapılırım. Bu da kütüphanemde kendimi asla yalnız hissetmeme nedenlerinden biridir.

Askeri diktatörlükten biraz önce, 1969'da Avrupa'ya doğru yola çıkarken kitaplarımı geride bıraktım. Sanırım, kalsaydım eğer, arkadaşlarımın çoğu gibi polis korkusundan kütüphanemi yok etmek zorunda kalırdım, çünkü o korkunç günlerde insan, sadece şüpheli görünen bir kitapla görüldüğü için hükümeti devirmekle suçlanabilirdi (tanıdığım biri, *Kırmızı ve Siyah*'ı yanında taşıdığı için Komünist olmakla suçlanıp tutuklandı). Arjantin su tesisatçıları hizmetleri için benzeri yaşanmamış bir talep olduğunu gördü, çünkü pek çok okur kitaplarını klozetlerde yakmaya çalışarak, porselenin çatlamasına neden olmuştu.

Yerleştiğim her yerde neredeyse kendiliğinden bir kütüphane büyümeye başladı. Paris'te ve Londra'da, beş uzun yıl yayıncı olarak çalıştığım Tahiti'nin nemli sıcağında (Melville halen Polinezya küfü izleri gösterir), Toronto'da ve Calgary'de kitap topladım ve sonra, ayrılma vakti gelince onları belirsiz bir yeniden canlanma umuduyla mezar gibi depo alanlarında sabırla beklemek üzere kutulara yerleştirdim. Her seferinde kendi kendime, duvarlarımı bir kez daha sarmaşık gibi örten bu bereketli kâğıt ve mürekkep birikimi nasıl oldu diye sorardım.

Şimdiki haliyle kütüphane, taşlarının yer yer on beşinci yüzyıl duvarcı ustalarının imzalarını taşıdığı uzun duvarlar arasında, havaya maruz kalıp eskimiş kirişlerden oluşan bir tavanın altında, ilk kütüphanemden iki ciltlik, ağırbaşlı Gotik yazıyla basılmış *Grimm's Fairy Tales* ile *The Tailor of Gloucester*'ın kargacık burgacık yazılmış bir kopyası da dahil olmak üzere, bütün önceki kütüphanelerimin kalıntılarını barındırıyor. Ciddi bir bibliyofilin dikkate değer bulacağı çok az kitap var: bir on üçüncü yüzyıl Alman manastır yazıhanesinden renkli resimli İncil (romancı Yehuda Elberg'den bir hediye), yarım düzüne çağdaş ressam kitabı, birkaç ilk baskı ve imzalı kopya. Ama bende

profesyonel bir koleksiyoncu olmak için gerekli para da, bilgi de yok, haliyle benim kütüphanemde pırıl pırıl genç Penguin'ler mutlu bir şekilde sert görünüşlü deri ciltli aile reisleriyle yan yana oturur.

Halka açık bir kütüphanenin aksine, benimki başka okurların anlayıp paylaşacakları hiçbir ortak şifre gerektirmediği için, onu basit bir şekilde kendi ihtiyaçlarım ve önyargılarıma göre düzenledim. Coğrafyasına delidolu bir mantık hâkim. Ana bölümler, kitapların yazıldığı dille tayin olunuyor: Yani, tür ayrımı yapmaksızın özgün dili İspanyolca ya da Fransızca, İngilizce ya da Arapça olan bütün kitaplar aynı raflarda bir araya geliyorlar. Ancak, kendime birkaç istisna tanıdım. Bazı konuların –kitabın tarihi üzerine kitaplar, Faust destanının versiyonları, Rönesans edebiyatı ve felsefesi, gay araştırmaları, ortaçağın yazıları ve hayvan hikâyelerini içeren kitaplar– hepsinin ayrı bölümleri var. Kimi yazarlar ayrıcalık sahibi: Binlerce polisiyem ama pek az casusluk romanım var, Platon'dan çok Aristoteles'im, hep Zola'm var ama neredeyse hiç Maupassant'ım yok, John Hawkes ve Cynthia Ozick'in hemen hemen bütün kitapları var ama *New York Times* çok satanlar listesindeki yazarların kitaplarından neredeyse hiçbiri yok. Düzinelerce çok kötü kitabım var ki, gün gelir de kötü olduğunu düşündüğüm bir kitap örneğine ihtiyacım olursa diye atmıyorum. Kütüphanemden sürgün ettiğim tek kitap, Bret Easton Ellis'in *Amerikan Sapığı*'ydı, bile isteye verilen acının şehevi tanımlarıyla raflarıma hastalık bulaştırdığı duygusuna kapıldım. Çöpe attım; kimseye vermedim, çünkü hoşlanmadığım bir kitabı kimseye vermem. Ödünç kitap da vermem. Birinin bir kitabı okumasını istersem, bir tane satın alır, hediye olarak veririm. Kitap ödünç vermenin insanı hırsızlığa teşvik ettiğine inanıyorum.

Her kütüphane gibi benimki de sonunda ona ayrılan yeri aşacak. Kurulduğundan sadece yedi yıl sonra, şimdiden evin büyük bölümüne yayıldı, ki evi kitap raflarından muaf tutmak istiyordum. Seyahat kitapları, müzik ve film üstüne kitaplar, çeşit çeşit antoloji şimdi birkaç odanın duvarlarını örtüyor. Polisiye kitaplarım, artık teklifsizce Cinayet Odası diye bilinen misafir yatakodalarından birini dolduruyor. Julio Cortázar'ın, bir erkek

ve kız kardeşin, isim verilmemiş bir şey santim santim bütün evlerini işgal eder ve sonunda onları zorla sokağa atarken odadan odaya gitmek zorunda kalışlarını anlatan "House Taken over / El Konmuş Ev" diye bir hikâyesi vardır. Ben de kitaplarımın, o isimsiz istilacı gibi kademeli fetihlerini tamamlayacakları günü önceden görüyorum. O zaman bahçeye sürüleceğim, ama kitapların huyunu suyunu bildiğim için görünürde emniyetli olan bu yerin bile kütüphanemin açgözlülüğünün tamamen berisinde kalmayabileceğinden endişe ediyorum.

Okumanın Sonu

"Uğraşmaya gerek yok" dedi: "insan imkânsız şeylere inanamaz."

"Sanırım pek pratiğin olmamış" dedi Kraliçe. "Ben senin yaşındayken, günde yarım saat yapardım hep. Yani, bazen kahvaltıdan önce altı imkânsız şeye inandığım olurdu."

Aynanın İçinden, 5. Bölüm

Bu yakınlardaki bir kütüphane kongresinde gülümseyen genç bir fütürolog, "Niye kitap dolu kütüphanelerimiz olsun ki?" diye sordu. (Bilim-kurgu okumayanlar için, Fütüroloji, elektroniğin gelecekteki teknolojilere ve onların muhtemel kullanımlarına ilişkin tahminlerde bulunan bir branşı.) "Miniskül ve esnek bir çipe kolaylıkla konabilecek bitmez tükenmez basılı metin yığınlarını saklamak için neden değerli alan ziyan etmeli? Neden okurları kütüphaneye kadar gitmek, istedikleri kitabın orada olup olmadığını anlamak için beklemek ve eğer oradaysa, sadece kısıtlı bir zaman için elinde tutmak üzere gerisingeri sürüklemek zahmetine katlandırmalı? Okurların en yakınlarındaki kütüphanenin bile bulundurmadığı binlerce kitaba erişimini neden engellemeli? İskenderiye'nin tümü, sizin seçeceğiniz bir yerin konforunda, parmaklarınızın ucunda olabilecekken neden asit korozyonu, kolayca kırılan ciltler, solan mürekkep, güveler, fareler ve kurtlar, hırsızlık, yangın ve su tehditlerine boyun eğ-

meli? Hakikat şu ki, bildiğimiz şekliyle okuma, artık evrensel bir gereklilik değil ve kütüphaneler de kitap dediğimiz o soylu ama demode metin muhafazalarından vazgeçmeli ve tıpkı vaktiyle elyazması ciltler için kil tabletler ile parşömen tomarlardan vazgeçtikleri gibi, elektronik metni kesinlikle benimsemeli. Kaçınılmaz olanı kabul edin: Gutenberg çağı sona erdi."

Ne yazık ki, ya da çok şükür ki, başka sözcüklerle alıntıladığım bu konuşma, bir yanlış anlama üzerine kurulmuş. Bir okur kendini nerede bulursa bulsun, bütün zenginliğiyle yeniden doğan dağılmış bir kütüphane fikrinde belli bir bayram hoşluğu var; her okur, havarilere Sema'dan yağan yağmur gibi, sayısız dilin armağanını alıyor. Ama belli bir metin asla farklı dillerde aynı şekilde ifade edilmediği gibi, kitaplar ve elektronik anılar da, elektronik anılar ile zihnimizdeki anılarda olduğu gibi, farklı yaratıklardır ve farklı doğalara sahiptir, taşıdıkları metin aynı olsa da. "Aziz Augustinus'un Bilgisayarı"nda öne sürdüğüm gibi, belirli türde araçlardır ve nitelikleri dünyayı anlama çabamızda çeşitli amaçlara hizmet eder. Bu yüzden de onlardan birini bertaraf etmeye bizi zorlayan her muhalefet, yanlıştan da beterdir: faydasızdır. Bugün, elektronik teknoloji sayesinde saniyeler içinde Statius'tan yarısı hatırlanan bir alıntıyı bulmak ya da Platon'dan anlaşılması zor bir mektubu Aziz Hieronymus'un hikmeti olmaksızın derhal okuyabilmek, hemen hemen herkesin yapabildiği bir şey. Ama sayfa uçları kıvrık bir kitapla bir köşeye çekilebilmek, kâğıt ve mürekkebin verdiği rahatlık içinde, daha önceki notların üstüne, sayfa kenarlarına bir şeyler çiziktirmek, elyazması ciltlerin kararlılığı sayesinde, hemen hemen herkesin hâlâ yapabildiği bir şey olmalı. Her teknolojinin kendine mahsus faziletleri vardır ve bu nedenle de elektronik kelimenin basılı olanı yenilgiye uğrattığı şeklindeki haçlı seferi yaklaşımını bir yana bırakıp onun yerine her iki teknolojiyi de kendi faziletlerine göre incelemek daha iyi olabilir.

Belki de, insan beyninin aksine, kabın içindekilerden daha iddiasız olması, geleneksel kütüphanelerin tabiatında vardır. Beyin nöronlarının biz onlara ne kadar enformasyon depolarsak depolayalım daha da fazla bilgi kapasitesine sahip oldukları ve loblarımızın labirentinde gizli koridorlarımız boyunca uzanan

sayılmayacak kadar çok rafın pek çoğunun ömrümüz boyunca boş kaldığı söyleniyor – bu da kütüphanecilerin dillere destan itidallerini kaybedip haklı bir hasetle dolup taşmalarına yol açıyor. Doğumdan ölüme kadar kelimeler ve imgeler, duygular ve duyumlar, sezgiler ve fikirler biriktiririz, dünya hakkındaki anılarımızı derleriz ve zihnimizi tıkış tıkış tecrübeyle doldurduğumuza ne kadar inanırsak inanalım, daima fazlası için yer olacaktır, palimpsest denen ve eski metinlerin üzerine tekrar tekrar yeni metinlerin yazıldığı kadim parşömenlerin birinde olduğu gibi. Charles Baudelaire 1869'da, "insan beyni" demişti, "muazzam ve doğal bir palimpsestten başka nedir ki?"

Baudelaire'in neredeyse nihayetsiz palimpsestleri gibi, zihnin kütüphanesinin de fark edilebilir sınırları yoktur. Ancak taş ve cam kütüphanelerde, toplumun hafızasının o depolarında, boş yeri yoktur hiç ve bürokratik kısıtlama, mantıklı seçim, fon eksikliği ve kasıtlı ya da kazayla yıkıma rağmen, saklamak istediğimiz kitaplar için asla yeterli yer yoktur. Bu kısıtlamaya çare bulmak için, teknik becerilerimiz sayesinde boşluklarının sonsuza yaklaştığı sanal kütüphaneler kurduk. Ama bu elektronik Nuh'un gemileri bile metnin kendisinin belirli biçimlerinden fazlasını gelecek kuşaklar için kurtaramaz. Bu hayalet gibi kütüphanelerde, metnin somut enkarnasyonu geride kalır ve kelimenin teninin varlığı yoktur.

Sanal kütüphanelerin de avantajları vardır ama bu, elektronik sanayii bizi aksine ikna etmek için ne kadar çaba göstersе de, Google ve kardeşleri kendilerini entelektüel mirasımızın istismarcıları değil de hayırsever oluşumlar olarak gösterse de, üçboyutlu kütüphanelere artık ihtiyaç kalmadığı anlamına gelmez. UNESCO'nun, ABD Kongre Kütüphanesi'nin, Fransa Ulusal Kütüphanesi'nin ve başka ulusal kütüphanelerin desteklediği Dünya Dijital Kütüphanesi, muazzam ve önemli bir girişimdir ve kaynaklarının bir kısmı Google'dan gelse de (şimdilik) ticari kaygılardan uzaktır. Ancak, böylesine kayda değer sanal kütüphaneler kurulduğunda bile, geleneksel kütüphaneler hâlâ hayati önem taşır. Elektronik metin bir şeydir, basılı bir kitaptaki tıpı tıpına aynı metin başka bir şey ve nasıl ki kaydedilmiş bir satır bireysel bir hafızaya yerleştirilmiş satırın yerini tutamazsa,

onlar da birbirinin yerine geçemez. Bir metnin bağlamı, maddi desteği, fiziksel tarihi ve tecrübesi, tıpkı kelime hazinesi ve müziği gibi, metnin bir parçasıdır. Harfi harfine belirtmek gerekirse, madde, maddi olmayan bir şey değildir.

Öte yandan geleneksel kütüphanelerin sorunları –taraflı seçim ve sübjektif etiketleme, hiyerarşik kataloglama ve bunun ima ettiği sansür, arşiv ve dağıtım görevleri– kendini okumuş sayan her toplumda temel sorunlar olmaya devam ediyor. Zihnin kütüphanesine, asla okuyamayacağımız ve bu yüzden de hakkıyla kendimizin sayamayacağımız kitapların bilgisi musallattır; kolektif anmalık kütüphanelere, kütüphanecilerin seçkin çevresine asla girememiş bütün kitaplar musallat: reddedilen, terk edilen, kısıtlanan, hor görülen, yasaklanan, sevilmeyen, göz ardı edilmiş kitaplar.

Entelektüel hayatımıza hükmeden bu sarkaç ritmini izleyerek, bir soru, hem zamansızlık yüzünden umutsuzluğa kapılmış okura, hem de yersizlik yüzünden umutsuzluğa kapılmış okurlar topluluğuna hitap eden tek bir soru defalarca sorulup duruyormuş gibi görünür: Ne amaçla okuruz? Daha fazla bilmeye, entelektüel keşfimizin hep geriye kaçan ufkuna erişmeye çalışmamızın sebebi nedir? Niçin taş kütüphanelerimizin ve elektronik hafızalarımızın mahzenlerinde böylesi maceraların ganimetlerini biriktiririz? Niçin yapmalı bunları? Heveskâr gelecek bilimci tarafından sorulan soru derinleştirilebilir ve "Neden okumanın sonu geliyor?" (kerameti kendinden menkul bir varsayım) diye merak etmektense, onun yerine "Okumanın sonu nedir?" diye sorabiliriz.

Belki de kişisel bir örnek, bu soruyu incelememize yardımcı olabilir.

2008 Noel'inde iki hafta önce acil bir ameliyat olmam gerektiği söylenmişti, hatta öyle acil ki bavulumu toplayacak vaktim bile yoktu. Kendimi, yanımda o sabah okuduğum kitap, Cees Nooteboom'un sonraki birkaç saat içinde bitirdiğim çok hoş *In the Dutch Mountains*'ı dışında hiçbir kitabım olmaksızın, rahatsız ve endişeli, eski usul bir acil odasında yatıyor buldum. Geri kalan on dört günü okuyacak hiçbir şeyi olmadan bir hastanede nekahatle geçirmek bana dayanılmaz bir işkence gibi görü-

nüyordu, onun için de partnerim kütüphanemden birkaç kitap getirmeyi önerince, bu fırsata minnetle sarıldım. Ama hangi kitapları istiyordum?

Zebur'un Ecclesiast yazarı ve Pete Seeger bize her şeyin bir mevsimi olduğunu öğretmiştir; aynı şekilde, her mevsimin de bir kitabı var diye ekleyebilirim. Ama okurlar herhangi bir duruma öylece herhangi bir kitabın uymayacağını da öğrenmiştir. Kendini yanlış yerde yanlış kitapla bulan ruha acıyın, Güney Kutbu'nun kâşifi zavallı Roald Amundsen gibi; kitap torbası buzun altına gömülünce birbirini izleyen dondurucu geceler boyunca elinde kalan tek kitabı: Dr. John Gauden'in hazmı imkânsız *Portraiture of His Sacred Majesty in His Solitudes and Sufferings*'i [Acı ve Yalnızlık İçindeki Yüce Efendisinin Portresi] okumak zorunda kalmıştı. Okurlar, seviştikten sonra okumak için kitaplar ve havaalanı bekleme salonları için kitaplar, kahvaltı masası için kitaplar ve banyo için kitaplar, evde uykusuz geceler için kitaplar ve hastanede uykusuz günler için kitaplar olduğunu bilir. Kimse, okurların en iyisi bile, bazı kitapların neden bazı durumlara uygun olduğunu ve ötekilerin olmadığını açıklayamaz. Kelimelerle ifade edilemez şekilde, insanlar gibi, durumlar ve kitaplar da esrarengiz bir şekilde birbiriyle anlaşır ya da uyuşmaz.

Neden, hayatımızın belli anlarında, bir kitabın arkadaşlığını diğerininkine tercih ederiz? Reading Zindanı'nda Oscar Wilde'ın talep ettiği kitap listesi arasında Stevenson'ın *Hazine Adası* ile bir Fransızca-İtalyanca konuşma elkitabı da vardı. Büyük İskender seferlerine Homeros'un *İlyada*'sı ile giderdi. John Lennon'ın katili, suçunu işlemeyi planlarken, yanında J. D. Salinger'ın *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ını taşımayı uygun bulmuştu. Astronotlar seyahatlerine Ray Bradbury'nin *Mars Yıllıkları* ile mi çıkarlar, yoksa tersine, André Gide'in *Yeryüzü Nimetleri*'ni mi tercih ederler? Mr. Bernard Madoff mahkûmiyeti boyunca zimmetine para geçiren Mr. Merdle'ın yakalanma utancına dayanamayarak ödünç alınmış bir usturayla boğazını kesişini okumak için Dickens'ın *Little Dorrit*'ini mi isteyecek? Papa XIII. Benedict, Castello Sant'Angelo'daki *studiolo*'suna çekilirken, prezervatif olmayışının on dokuzuncu yüzyıl Paris'inde nasıl bir frengi salgını-

na yol açtığını incelemek için Charles-Louis Philippe'in yazdığı *Bubu de Montparnasse*'ı mı yanına alacak? Sağduyu sahibi birisi olan G. K. Chesterton bir adada mahsur kalırsa eğer, yanında basit bir gemi inşa elkitabı olmasını isteyeceğini hayal ederdi; aynı şartlar altında daha az pratik olan Jules Renard, Voltaire'in *Candide*'i ile Schiller'in *Die Räuber*'ini tercih etmişti.

Ya ben, hastane koğuşumda bana en iyi biçimde yoldaşlık etmeleri için hangi kitapları seçmeliyim?

Sanal bir kütüphanenin aşikâr yararına inansam da, Asur tabletlerinin modern enkarnasyonlarını, e-kitapları kullanan biri değilim, Liliput misali iPodlar'ı ya da nostaljik Game Boy'ları da kullanmam. Ray Bradbury'nin dediği gibi, "İnternet'in büyük bir dikkat dağıtıcı" olduğuna inanıyorum. Bir sayfanın uzamına ve kâğıt ile mürekkebin somut bedenine alışkınım. Bu nedenle de evde yatağımın yanına yığılmış kitapların zihinsel bir envanterini yaptım. Son zamanlardaki roman ve hikâyeleri bir kenara attım (henüz kanıtlanmadıkları için çok riskli), biyografileri de (benim koşullarımda çok kalabalık: Damla damla ilaç akıtan bir şişeler kargaşasına kancalanmış olarak, başka insanların odamdaki varlığını öfkelendirici buluyorum), bilimsel makaleler ile polisiye romanları (fazlasıyla akla dayanıyorlar: Darwin rönesansının son zamanlarda ne kadar tadını çıkarıyor olsam ve klasik polisiyeleri yeniden okusam da, bencil genler ile suçlunun zihninin ayrıntılı bir açıklamasının derde deva olmayacağı hissine kapıldım). Hemşireleri Kierkegaard'ın *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*'uyla korkutsam mı diye tarttım. Ama hayır: Ben bana eskileri hatırlatacak geleneksel bir yemek istiyordum, vaktiyle hoşuma gitmiş olan ve çaba harcamadan tekrar tekrar yeniden yiyeceğim bir şey, sadece zevk için okunacak ama aynı zamanda beynimi ışıldayan ve kıpır kıpır halde tutacak bir şey. Partnerimden bana *Don Quijote*'nin iki cildini getirmesini istedim.

Lars Gustafsson, duygulandırıcı kitabı *Death of a Beekeeper*'da [Arı Yetiştiricisinin Ölümü], kanserden ölmekte olan anlatıcısı Lars Lennart Westin'a, zorluk düzeylerine göre sanat biçimlerinin listesini yaptırır. En başta erotik sanatlar vardır, onları müzik, şiir, tiyatro ve piroteknik izler; en sonda da çeşme inşa sanatı, eskrim ve topçuluk. Ama bir sanat biçimi araya sığdırılamaz:

acı çekme sanatı. "Demek zorluk derecesi çok yüksek olan bir sanat biçiminden söz ediyoruz ki" der Westin, "onu uygulayabilecek hiç kimse mevcut değil." Westin belki de *Don Quijote*'yi okumamıştı. İçim rahatlayarak keşfettim ki, *Don Quijote* acı çekmek için mükemmel seçimdir. Dürtülmeyi, çimdiklenmeyi ve uyuşturulmayı bekleyerek neresinden açarsam açayım, bilge İspanyol askerin dostça sesinin, sonunda her şeyin iyi olacağı güvencesiyle beni rahatlattığını gördüm. Ergenliğimden beri hep *Don Quijote*'ye geri döndüğüm için, olay örgüsünün devasa sürprizleriyle çelmelenmeyeceğimi biliyordum. *Don Quijote* muammalarını ve retorik konu dışı sözlerini titizlikle tahlil etme yükümlülüğü olmaksızın, sadece icadının keyfi, sadece hikâyesinin hatırı için okunabilecek bir kitap olduğundan, kendime anlatı akışından huzur içinde koparak asil şövalyeyi ve sadık Sanço'sunu izleme izni verebilirdim. Lisede, Profesör İsaias Lerner kılavuzluğundaki ilk *Don Quijote* okumama daha sonra her tür yerde ve her tür ruh hali içinde pek çok başka okuma eklendi. *Don Quijote*'yi Avrupa'daki ilk yıllarımda, Mayıs 1968'in yankıları, tıpkı namuslu şövalyenin arayışı sırasında peşine düştüğü idealize edilmiş şövalyelik dünyası gibi henüz adı konmamış ve tanımlanmamış bir şeye doğru büyük değişimleri duyuruyormuş gibiyken okudum. *Don Quijote*'yi Güney Pasifik'te imkânsızca küçük bir bütçeyle bir aile kurmaya çalışır ve asiller arasındaki yoksul şövalye gibi yabancı Polinezya kültüründe kendimi biraz çılgın hissederken okudum. *Don Quijote*'yi, ülkenin çok-kültürlü toplumunun bana ton ve üslup açısından hitap edecek şekilde umutsuzca donkişotça göründüğü Kanada'da okudum. Bütün bu okumalara ve daha pek çoğuna şimdi, hem merhem hem teselli niyetine, iyileştirici özelliği olan bir *Don Quijote* de ekleyebilirim.

Tabii ki bu *Don Quijote*'lerin hiçbiri, gücü azalan hafızamda saklanan hariç, hiçbir kütüphanede bulunmaz. Karel Čapek, bahçeler hakkındaki harikulade kitabında bahçecilik sanatının tek bir kurala indirgenebileceğini söyler: Aldığından daha çoğunu verirsin. Aynı şey kütüphane sanatı için de söylenebilir.

Ama maddi dünyanın kütüphaneleri, açlıkları ne kadar büyük olursa olsun ancak varolan kitapları istifleyebilir. Her

kitabın içinde geçmiş, şimdi ve gelecekte mümkün olan bütün okumaları taşıdığını biliyoruz ama Pisagorvari reenkarnasyonları, gelecekteki okurlara dayalı o harikulade biçimler bizim raflarımızda bulunmaz. Colette'in Paris'teki Ulusal Kütüphane'de çalışan bir arkadaşı olan Paul Masson, kütüphanenin muazzam stoklarının on beşinci yüzyıl Latince ve İtalyanca kitapları açısından eksik olduğunu fark etti ve resmi indeks kartlarına, "katalogun prestijini" korumak için diyerek, uydurulmuş kitap isimleri eklemeye başladı. Colette saf saf ona var olmayan kitapların ne faydası var diye sorunca Masson incinmiş bir edayla, "her şeyi düşünmesi"nin beklenemeyeceğini söyledi! Ama kütüphaneciler düşünmelidir ve ne yazık ki ciddi şekilde işletilen bir kurumda hüsnükuruntuya yer yoktur.

Ancak, zihnin kütüphanesinde, maddi varlığı olmayan kitaplar rafları tıkış tıkış doldurur: Vaktiyle okunmuş ve şimdi sadece mükemmellikten uzak şekilde hatırlanan başka kitapların birleşmesinden oluşan kitaplar, kendi yağıyla kavrulmayacak kadar zengin olan başkalarını açıklayan, dipnot düşen ya da yorumlayan kitaplar, rüyalarda ya da kâbuslarda yazılmış ve şimdi de o belli belirsiz diyarların tonunu muhafaza eden kitaplar, varolmaları gerektiğini bildiğimiz ama asla yazılmamış olan kitaplar, ağza alınmaz deneyimler üzerine otobiyografik kitaplar, telaffuz edilmez arzular üzerine kitaplar, vaktiyle aşikâr olan ve şimdi unutulmuş hakikatlerin kitapları, muhteşem ve ifade edilmez icadın kitapları. *Don Quijote*'nin, bugüne kadar her dildeki baskıları toplanabilir; toplanmışlardır da, örneğin, Madrid'deki Instituto Cervantes'in kütüphanesinde. Ama benim kendi *Don Quijote*'lerim, muhtelif okumalarımın her birine tekabül edenler, yalnızca, hafızamın icat edip unutuşumun editörlük ettikleri zihnimin kütüphanesinde kendilerine yer bulabilir.

Bazen her iki kütüphane çakışır. *Don Quijote*'nin altıncı bölümünün ilk kısmında şövalyenin somut kitaplar kütüphanesi, onu boşaltmış rahip ile berberin hatırlanmış kütüphaneleriyle örtüşür; raflardan alınan her cilt, sansürcürlerinin hatırlanan okumalarında yankılanır ve geçmişteki erdemlerine göre yargılanır. Alevlere mahkûm olan kitaplar da, esirgenenler de sayfalarına basılmış kelimelere değil, berber ile rahibin beyin-

lerindeki, ilk olarak kitapların okuru olduklarında oraya yerleştirilmiş kelimelere bağlıdır. Bazen yargıları, söylentilere dayanır: Rahibin, işittiğine göre, *Amadís de Gaula*'nın İspanya'da basılmış ilk şövalye romanı olduğunu ve bu nedenle de böylesi kötülüklerin kaynağı olarak yanması gerektiğini açıklaması gibi ki berber de buna hemen kendisinin de aynı zamanda onun romanların en iyisi olduğunu işittiğini ve bu nedenle bağışlanması gerektiğini söyler. Bazen önceki izlenimler öyle kuvvetlidir ki, yalnızca kitabın kendisini değil yoldaşlarını da mahkûm eder; bazen çeviri mahkûm edilir de özgün eser esirgenir; bazen birkaç tanesi ateşe gönderilmez de sadece ortadan kaldırılır ki, gelecekteki okurları etkilemesinler. Don Quijote'nin kütüphanesini temizleme çabasına girişen rahip ile berber aslında burayı kendi kafalarındaki kütüphane imgesine uyacak şekilde biçimlendiriyordur, kitaplara el koyarak ve kendi tecrübeleri onları her ne olarak düzenlediyse ona dönüştürerek. Kütüphanenin içinde bulunduğu odanın sonunda, asla var olmamış gibi görünecek şekilde duvarla örülmesi ve ihtiyar şövalye uyanıp da onu görmeyi isteyince, ona öylece ortadan kaybolduğunun söylenmesi de şaşırtıcı değildir. Ortadan kaybolmuştur doğru ama (Don Quijote'nin zannettiği gibi) kötücül bir büyücünün sihri yüzünden değil; bir kitaba dair kendi versiyonlarını başka birinin sahip olduğu kitaplara uygulama konusunda başka okurlara bahşedilen güç yüzünden. Somut dünyanın her kütüphanesi, bizden önce gelenlerin okumalarına bağlıdır.

Nihayetinde, bu yaratıcı yorumbilimi, okurun üstün gücünü de tanımlar: bir kitaptan insanın deneyimi, zevki, sezgisi ve bilgisi neyi belirliyorsa onu anlamak. Herhangi bir şey değil, tabii, çılgın bir zihnin uydurmaları değil – psikanalistler ve sürrealistler bunların da kendilerince geçerliliği ve mantığı olduğunu öne sürse de. Ama daha ziyade, mantık ile hayal gücünü elimizden gelenin en iyisiyle kullanarak ve aşikâr anlamını görünürdeki sınırlarının ve yazarın beyan edilmiş niyetlerinin ötesine uzatarak bir metnin zekice ve esinlenmiş şekilde tekrar kurulmasıdır. Bu gücün sınırları acı verecek kadar belirsizdir: Daha önce de söylediğim gibi, Umberto Eco bunların aklıselim

sınırlarıyla çakışmaları gerektiğini önermişti. Belki de bu hakem kararı yeterlidir.

Sınırlı olsun olmasın, okurun gücü insana miras kalamaz: Öğrenilmesi gerekir. Dünyaya her şeyde anlam aramaya kararlı yaratıklar olarak gelsek de okumada jestlerde, seslerde, renklerde ve biçimlerdeki anlamlar, toplumun ortak iletişim kodunun şifresini çözme, edinilmesi gereken bir beceridir. Kelime hazinesi ve sentaks, anlam düzeyleri, metinlerin özetlenme ve mukayesesi, bütün bunlar toplumun ortak servetine girenlere, tam okuma gücü bahşedebilmek için öğretilmesi gereken tekniklerdir. Gene de sürecin son adımı yalnız başına öğrenilmelidir: Bir kitapta insanın kendi tecrübesinin kaydını keşfetmek.

Ne var ki bu gücün edinilmesi pek ender olarak teşvik edilir. Mezopotamya'da kâtiplerin seçkin okullarından ortaçağın manastır ve üniversitelerine, daha sonra, Gutenberg'in ardından ve Web çağında metinlerin daha yaygın dağılımıyla, dolu dolu okumak, daima az sayıda insanın ayrıcalığı olagelmiştir. Doğru, bizim dönemimizde dünyada pek çok insan üstünkörü okuryazardır, bir reklamı okur ve bir mukaveleyi imzalarlar, ama sadece bu onları okur yapmaya yetmez. Okumak, bir metne girme ve onu bireysel kapasitenin tamamıyla keşfetme, yeniden icat etme edimi içinde yeniden sahip olma yeteneğidir. Pek çok engel (*Pinokyo* üzerine yazdığım denememde sözünü ettiğim gibi) bu başarının yoluna yerleştirilmiştir. Tam da okumanın okura bahşettiği güç nedeniyle, bizi yöneten çeşitli siyasi, ekonomik ve dini sistemler böyle bir hayal gücü özgürlüğünden korkar. Okuma, en iyi ihtimalle, düşünmeye ve sorgulamaya yol açabilir ve düşünme ile sorgulama da karşı çıkma ve değişime. Bu, hangi toplumda olursa olsun, tehlikeli bir girişimdir.

Bugün kütüphaneciler hayret verici bir sorunla gitgide daha fazla karşı karşıya geliyor: Kütüphane kullanıcıları, özellikle daha genç olanlar, artık layıkıyla okuyamıyor. Elektronik bir metni buluyor ve izleyebiliyorlar, farklı İnternet kaynaklarından paragraflar kesip onları tek bir parça halinde yeniden bir araya getirebiliyorlar, ama basılı bir sayfanın anlamı üzerinde yorumda bulunup, onu eleştirmekten, perdahlamak ve ezberlemekten acizmiş gibi görünüyorlar. Elektronik me-

tin, kolay erişimi sayesinde kullanıcılarına, buna eşlik edecek öğrenme zorluğu olmaksızın kendine mal etme illüzyonu sağlıyor gibi. Onlar okumanın temel amacından bihaber, geriye kalan da sadece gerektiğinde kullanmak üzere bilgi toplamak. Ama okumak yalnızca el altında bir metin olmasıyla gerçekleştirilmez: Okurlarının kelimeler labirentine girmesini, kendi yollarını kesip açmasını ve sayfanın kenar boşluklarının ötesinde kendi haritalarını çizmesini talep eder. Elbette bir elektronik metin de buna izin verir ama, yere göğe sığdırılamayan o kapsayıcılığı belirli bir anlamın derinine inmeyi ve belirli sayfaları adamakıllı keşfe çıkmayı zorlaştırır. Ekrandaki metin, okurun görevini, sınırları ve cildiyle kısıtlanmış maddi bir kitaptaki metin kadar aşikâr hale getirmez. Fotoğraf çekmeyi, sesleri kaydetmeyi, Web'i aramayı, kelimeler ve imgeleri aktarmayı, mesaj alıp yollamayı ve tabii ki telefon etmeyi beceren bir cep telefonunun reklamı "Her şeyi alın" der. Ama burada "her şey" tehlikeli ölçüde "hiçbir şey"e yakın durur. Bir şeyin edinilmesi (herhangi bir şeydense) daima seçimi ve sınırsız bir teklife güvenmemeyi getirir. Gözlemlemek, yargılamak, seçmek hem eğitim, hem de sorumluluk duygusu, hatta etik bir duruş gerektirir. Genç okurlar, sadece otomatik araba kullanmayı öğrenmiş gezginler gibi, artık canları isteyince vites değiştiremez, onun yerine onları her yere götürmeyi vaat eden bir araca güvenirler.

Tarihimizin bir noktasında, topluca yazılabilecek ve okunabilecek bir kodun icadından sonra, belki de hem zaman hem de uzam açısından uzakta olan bir yazarın kil ya da papirüs üzerine koyduğu kelimelerin yalnızca ortak kodun iddia ettikleri olamayabileceği keşfedilmişti – diyelim ki, satılık birkaç keçi ya da savaş ilanı. Şimdi onlar hakkında yazılanları okuyanların duyuları açısından görünmez bir hal almış bu keçiler, okurun tecrübesinin keçileri halini almıştı, belki de aile çiftliğinde bir zamanlar görülmüş keçiler ya da akıldan çıkmayan bir rüyada göze çarpmış iblis keçiler. O savaş ilanı da sadece bir silahlanma çağrısı olarak değil belki de bir uyarı olarak ya da müzakere çağrısı olarak veya cesaret gösterisi olarak okunabilir. Yazılan metin, belirli bir irade ve zekânın ürünüdür ama o metnin okun-

masının özgün zekâ ve iradeyi kölece izlemesi ve hatta tahmin etmeye çalışması gerekmez.

Bu noktada okurların keşfettiği şey, toplumlarınm iletişimde bulunmayı seçtiği aracın, kelimelerin dilinin belirsiz ve müphem ve iki anlamlı olmakla birlikte, gücünü tam da o iki anlamlılık, müphemlik ve belirsizlikte, nesneyi kelimeye hapsetmeksizin adlandırma şeklindeki mucizevi yeteneğinde bulduğudur. *Keçi* ya da *savaş* yazarken, şüphe yok ki yazar kesinlikle belirli bir şey kastetmişti, ancak yazar şimdi o belirliliğe çok büyük bir keçi sürüsü düşüncesiyle muhtemel bir barışın yankılarını da ekleyebiliyordu. Her metin, kelimelerle yapıldığı için, söylemek istediğini söyler, yazarının yaratıp yaratabileceğinden ciltlerce fazlasını da söyler; gelecekteki okurların biriktireceği ve toplayacağı ciltler; bazen kendi sıraları gelince başkalarını doğuracak somut metinler, bazen de yarı uyur yarı uyanık yazılmış metinler, akıcı metinler, zihnin kütüphanesinde istiflenmiş kayan metinler halinde ciltler.

Don Quijote'nin ilk kısmının otuz ikinci bölümünde, yorgun kahramana bir gecelik yatak vermiş olan hancı, şövalyelik romanlarının faziletleri konusunda rahip ile tartışır ve bu kitapların nasıl olur da birinin aklını kaçırmasına yol açacaklarını anlayamadığını söyler.

"Nasıl olur, anlamıyorum" diye açıklar hancı, "çünkü, benim anladığım kadarıyla dünyada bundan daha keyifle okunacak şey yok ve şurada, başka bazı kâğıtlarla birlikte bende de bu romanlardan iki-üç tane var ki, yalnızca benim canımı değil pek çok başkasınınkini de esirgemiş olduklarına hakikaten inanıyorum; çünkü hasat vakti, buraya pek çok orakçı gelir ve daima bir tane okuyabilen ve bu kitaplardan birini eline alan kişi çıkar ve biz otuzdan fazla kişi onun çevresinde toplanıp otururuz ve onu öyle bir zevkle dinleriz ki hepimiz yeniden gençleşiriz."

Hancının kendisi savaş sahnelerinden yana; yerel bir fahişe, romantik flört hikâyelerini tercih ediyor; hancının kızı hepsinden fazla, hanımlarından ayrı olan şövalyelerin feryat figanlarını. Her dinleyici (her okur), sansürcü rahibe göre Don Quijote gibi okurları çıldırtan ama Don Quijote'nin kendisine göre gerçek dünyadan parlak, dürüst ve adil davranış örnekleri

sağlayan hikâyeyi etkin şekilde sahiplenerek, kendi tecrübesi ve arzusuna tercüme eder. Tek bir metin, pek çok okuma, yüksek sesle okunmuş o tek metinden türeyen bir raf dolusu kitap, her çevrilen sayfada aç kütüphanelerimizi, kâğıttan olanları olmasa bile kesinlikle zihnin kütüphanelerini artırır: Bu da benim mutlu tecrübem olmuştur.

Don Quijote'ye derinden minnet duyuyorum. Hastanede geçirdiğim iki hafta boyunca ikiz ciltler benimle nöbet tuttu: Eğlence istediğim zaman benimle konuştular ya da yatağımın başucunda sessizce, dikkatle beklediler. Bana karşı hiç sabırsızlık göstermediler, tumturaklı sözlerle ya da lütfedercesine de davranmadılar. Çağlar önce başlanmış bir konuşmayı, ben başka birisiyken başlamış bir konuşmayı, sanki zamana karşı kayıtsızlarmış gibi, bu ânın da geçip gideceğini ve okurlarının rahatsızlığı ile endişesini doğal karşılıyorlarmış gibi ve yalnızca hatırlanan sayfaları benim raflarımda kalarak bana ait, mahrem ve karanlık, henüz ifade edecek kelime bulamadığım bir şeyi tarif eder gibisine sürdürdüler.

KAYNAKLAR

"*Bunu* biliyorum!" diye bağırdı Alice hevesle. "Biraz un, biraz çiçek yağı—"

"Çiçeği nereden topluyorsun?" diye sordu Beyaz Kraliçe.

Aynanın İçinden, 9. Bölüm



Bu kitapta biraraya getirilmiş olan yazılar farklı bir biçimde aşağıdaki gibi, birkaç yayında çıkmış ya da konferans olarak sunulmuştur:

"Aynalar Ormanında Bir Okur": Alberto Manguel, *Into the Looking-Glass Wood* (Toronto: Knopf, 1998)

"Gölgeye Yer Açmak": *Writing Life: Celebrated Canadian and International Authors on Writing and Life*, yay. haz. Constance Rooke (Toronto: McClelland and Stewart, 2006)

"Yahudi Olmak Üzerine": "A Lost Sense of Belonging in No Man's Land" adıyla yayımlandı. *The Independent* (Londra), 18 Eylül 1994.

"Bu Arada, Ormanın Bir Başka Yerinde": Önsöz *Meanwhile, In Another Part of the Forest: Gay Stories from Alice Munro to Yukio Mishima*, yay. haz. Alberto Manguel ve Craig Stephenson (Toronto: Knopf, 1993)

"İngiltere'den Ne Kadar Uzaksa...": *Bad Trips*, yay. haz. Keith Fraser (New York: Vintage, 1991)

"Proteus'a Saygı": Konuşma metni, Passa Porta Festival, Brussels, 26-29 Mart 2009.

"Borges Âşık": Alberto Manguel, *Into the Looking-Glass Wood* (Toronto: Knopf, 1998)

"Borges ve Özlenen Yahudi": "Borges and the Jews" adıyla yayımlandı. *The Jewish Chronicle* (Londra), 9 Şubat 2007, Literary Supplement.

"Sahtecilik Yapmak": "Contributing Editor's Column" adıyla yayımlandı. *Descant 140 / Improvisations* (Toronto), C. 39, no. 1 (Bahar 2008)

"Che Guevara'nın Ölümü": "Hero of our Time" adıyla yayımlandı. *Times Literary Supplement*, 2 Mayıs 1997.

"Kör Muhasebeci": Northrop Frye/Antonine Maillet konuşma metni, Moncton, New Brunswick, 26 Nisan 2008.

"Hakikatin Israrı": Hrant Dink konuşması, Ankara Üniversitesi, 6 Mart 2009.

"AIDS ve Şair": PEN International lecture, Londra, 1997.

"Nokta": *New York Times*, 18 Nisan 1999.

"Kelimelere Övgü": *The Spectator* (Londra), 10 Mart 2001.

"Sayfanın Kısa Tarihi": Konferans metni, *The Future of the Page*, University of Saskatchewan, Saskatoon, 20 Haziran 2000.

"Ben Diyen Ses": Konuşma metni, Turin Book Fair, 18-19 Mayıs 2009

"Nihai Cevaplar": Opera du Rhin, Strasbourg, Güz 2006.

"Sirenler Hangi Şarkıyı Söyledi": Konferans metni, *Dante's Women,* Ravenna, Eylül 2008.

"İdeal Okurun Tanımına Yönelik Notlar": Konuşma metni, *The Ideal Reader,* Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint Nazaire (MEET), Saint Nazaire, Fransa, Şubat 2003.

"Pinokyo Okumayı Nasıl Öğrendi?": Fransızca konferans bildirisi "Comment Pinocchio apprit à lire" *Et pourquoi pas un éloge de la lecture?* Actes des 13es Journées d'Arole, Bibliothèques de la Ville La Chaux-de-Fond, Lausanne, Institut suisse Jeunesse et Médias, 14-15 Kasım 2003.

"Candide Sanssouci'de": Almanca sunum metni "Den alles Fleisch es ist wie das Grass" Einstein Forum, Potsdam, 26 Haziran 2003.

"Cennetin Kapıları": Giriş yazısı, *The Gates of Paradise: The Anthology of Erotic Short Fiction,* yay. haz. Alberto Manguel (Toronto: Walter & Ross, 1993).

"Zaman ve Efkârlı Şövalye": "El reloj de Don Quijote" İspanyolca başlığıyla yayımlanmıştır. *Matador* (Madrid), C. 50 (2008).

"Aziz Augustinus'un Bilgisayarı": konuşma, *Times Literary Supplement* Lecture, Hay-on-Wye, 29 Mayıs 1997; ilk yayın: *Times Literary Supplement,* 4 Temmuz 1997.

"Siyahı Beyaz Diye Okumak": "No Minor Art" adıyla yayımlandı. *Index on Censorship* (Londra) (Mart-Nisan 1996).

"Gizli Paylaşıcı": *Saturday Night* (Toronto), C. 102 (Temmuz 1987).

"Enoch Soames Onuruna": "The Writers' Wish List" adıyla yayımlandı. *New York Times,* 8 Eylül 1998.

"Yunus ve Balina": Konuşma metni, Banff Centre for the Arts Lecture, Banff, Alberta, 30 Ağustos 1996.

"Dodoların Efsanesi": *Le Monde,* 23 Mart 2006.

"Anısına": Alberto Manguel, *Into the Looking-Glass Wood* (Toronto: Knopf, 1998).

"Tanrı'nın Casusları": Giriş *God's Spies: Stories in Defiance of Oppres-sion,* yay. haz. Albert Manguel (Toronto: Macfarlane Walter and Ross, 1999)

"Bir Kez Daha Troya": *Lebanon, Lebanon,* yay. haz. Anna Wilson (Londra: Saqi, 2006).

"Sanat ve Küfür": *Geist* (Vancouver), C. 60 (Bahar 2006).

"Deli Şapkacının Sofrasında": Konferans metni, *Folly,* The British Comparative Literature Association, Eleventh International Conference, 2-5 Temmuz 2007, Goldsmiths College, University of London.

"İdeal Kütüphanenin Tanımına İlişkin Notlar": ilk kez yayımlanıyor.

"Gezgin Yahudi'nin Kütüphanesi": "The Exile's Library" adıyla yayımlandı. *The Guardian,* 21 Şubat 2009.

"Yuva Olarak Kütüphane": "A 30,000-Volume Window on the World" adıyla yayımlandı. *New York Times,* 15 Mayıs 2008.

"Okumanın Sonu": Konuşma metni, Adam Helms Lecture, Stockholm Üniversitesi, Stockholm, 21 Nisan 2009.

İsim Dizini

Pinokyo'nun okumayı öğrendikten sonra bütün yapabileceği, ders kitabı laflarını papağan gibi tekrarlamaktır. Sayfadaki kelimeleri özümser ama hazmetmez: Kitaplar hakiki anlamda onun olmaz, çünkü hâlâ, maceralarının sonunda bile, onları kendine ve dünyaya ilişkin tecrübelerine uygulamaktan acizdir.

Deneyimin kitapları, kitapların kişisel deneyimi zenginleştirdiği ve dönüştürdüğü yaratıcı bir okuma nasıl olur? *Okumalar Okuması* tam da bu sorunun yanıtı. Che Guevara'dan Borges'e birçok tanıdık yüz, *İlyada*'dan *Alice Harikalar Diyarında*'ya kadar birçok kitap Manguel'in okumalarında, içten ve kışkırtıcı yorumlarında yeniden hayat buluyor.

